



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JORNALISMO

**A ATMOSFERA PÓS-MODERNA NA OBRA DE  
ROBERTO BOLAÑO**

**EDUARDO LEITE TAVARES**

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JORNALISMO

**A ATMOSFERA PÓS-MODERNA NA OBRA DE  
ROBERTO BOLAÑO**

Monografia submetida à banca de graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**EDUARDO LEITE TAVARES**

**Orientador: Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral**

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

### TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a monografia **A atmosfera pós-moderna na obra de Roberto Bolaño**, elaborada por Eduardo Leite Tavares.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral

Doutor em Letras pela Faculdade de Letras - UFRJ

Departamento de Fundamentos da Comunicação – UFRJ

Co-orientadora: Janine Figueiredo de Souza Justen

Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ

Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa

Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. William Dias Braga

Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ

Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2017

## FICHA CATALOGRÁFICA

TAVARES, Eduardo Leite.

A atmosfera pós-moderna na obra de Roberto Bolaño, 2017.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação  
– ECO.

TAVARES, Eduardo Leite. **A atmosfera pós-moderna na obra de Roberto Bolaño.**  
Orientador: Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO.  
Monografia em Jornalismo.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, Wesley e Andréia, pelas lições de amor e força; aos meus tios Wanderson e Adriana, por me tratarem como filho; aos moradores da Rua da Verdade, especialmente Seu Tião e Dona Lina, pelo carinho com que suportaram minha fantasmagoria e incentivaram minhas aparições, demonstrando que família não se limita à laços consanguíneos; e à Lohrana Canedo, remédio para os meus dias indóceis.

Aos meus avós, pelo suporte; à minha avó Maria Amélia a quem minha alma deve tanto!

Aos meus amigos, todos, mas, em especial, à André Klojda, pelas lições de companheirismo e literatura, Hugo Rivola, pelo apavoramento e o antídoto para o tédio e à Marcela de Orlandis pela alegria e pela música.

Ao professor Marcio Tavares d'Amaral, pela vertigem e pela esperança. À Janine Justen, pela amizade que me salvou no último ato.

Por fim, à Escola de Comunicação e aos bons e maus momentos que me formaram.

*O mundo pode passar muito bem sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o homem.*

*(Sartre)*

## **RESUMO**

Esta pesquisa visa analisar as relações entre literatura e história no contexto pós-moderno. Partindo das ideias de Bauman, Marcio Tavares d’Amaral e Linda Hutcheon, o estudo busca compreender as imbricações entre a “pós-modernidade”, enquanto configuração de um tempo, e o “pós-modernismo”, movimento estético que responde a esta condição. Nesta dupla linha de raciocínio, ética e estética, será analisada a obra de Roberto Bolaño, no intento de responder algumas questões: Como a eclosão da pós-modernidade afetou as concepções de fundamento, real, verdade e história? De que maneira essas transformações influenciaram o fazer literário e histórico? Qual a importância do artista nessa nova configuração?

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>2. A PROBLEMÁTICA PÓS-MODERNA</b> .....	4
2.1 Impressões sobre o fim de uma era .....	4
2.2 A crise de referência, o paradigma da eficácia e uma cultura do consumo .....	8
<b>3. LITERATURA, HISTÓRIA E PÓS-MODERNISMO</b> .....	12
3.1 Pós-modernidade e pós-modernismo .....	12
3.2 A literatura pós-modernista.....	15
<b>4. PREFIGURAÇÃO DE ROBERTO BOLAÑO</b> .....	19
4.1 Vida e Obra .....	19
4.2 Militância e Infrarrealismo.....	23
<b>5. FIGURAÇÕES DO DESERTO: O FIM DA HISTÓRIA EM 2666</b> .....	31
5.1 A anatomia de 2666.....	31
5.2 Estratégias estéticas e narrativas.....	37
5.3 Um futuro pós-apocalíptico hoje.....	41
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	46
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	49



## 1 INTRODUÇÃO

A sociedade ocidental tem sido atravessada por um murmúrio enigmático em que muitas vozes sobrepostas se indagam acerca de um discurso que preenche as universidades, os palanques, as tribunas, chegando, direta ou indireta, consciente ou inocentemente, até às mesas de jantar, alheias às especulações filosóficas: o discurso pós-moderno. Um qualificativo impreciso utilizado para designar um período histórico, um conjunto de ideologias, a configuração de uma sociedade ou um determinado estilo ou movimento artístico. Desde que emergiu, com sua forma mais atual, em meados de um século XX que coincidia com o fim de um milênio, esse discurso geralmente se apresenta na encruzilhada dos avanços tecnológicos, que poderiam solucionar os problemas mais básicos do ser humano, e das vozes fatalistas que renunciavam a perda de valores, do real, dos fundamentos e da Verdade.

E é nessa época, em que a Verdade e o real são precedidos pelos signos, diluídos e segmentados em perspectivas individuais, onde reinam os simulacros, que ressurge a coragem e a necessidade de se analisar os sistemas de representação da realidade. É aí que se movimentam as ideias que buscam o limite entre a realidade e a ficção. Naturalmente, não é a primeira vez na história do homem que a fronteira entre estas duas é alvo de especulação. Pode-se remontar aos primórdios da filosofia clássica, com Aristóteles, e já se depararia com termos como “mimese” e “verossimilhança”, expressões que parecem apontar diretamente para o meio do caminho entre tais pontos. No entanto, ao usar o verbo “ressurgir”, pressupõe-se que, em determinado momento, ficção e realidade se afastaram e, então, nesse estágio em que a verdade parece incerta e que o concreto é líquido, elas voltam a se aproximar.

Como exemplo disto, pode-se pensar na relação entre o fazer histórico e o trabalho literário. Num mundo em que a Verdade é fluida e seus fundamentos questionáveis, literatura e história parecem se reunir (outra vez um verbo com o prefixo “re”, que supõe que estes dois afazeres, um dia, foram tão próximos que pareciam um só). Se a Verdade é contestada, qualquer representação de um fato real pode cair nos perspectivismos, na eficácia, na conveniência dos veículos midiáticos. A notificação da “realidade”, ao ser tomada apenas como a reprodução de uma parte desta, aproxima-se da ficção que desde sempre cumpriu a pretensão, na maioria dos casos, de fazer o mesmo. Resta pensar as intenções, as finalidades, com que tais representações são realizadas e suas formas discursivas e, por que não, em suas consequências, conduzindo as análises em reflexões éticas-estéticas.

Diante da disseminação do tema, das inúmeras possibilidades de abordagem e da necessidade de se propor um caminho, optou-se por uma estrutura que se sustenta em quatro

eixos principais: um primeiro, teórico-histórico, em que se analisará a constituição do mundo pós-moderno, seus efeitos nas dinâmicas da cultura e da arte, as consequências e as modificações na maneira de se perceber a História; em seguida, um enfoque biográfico que visará expor o contexto político-artístico-social em que Roberto Bolaño viveu, unido a uma breve observação de algumas de suas obras; um eixo estético em que serão observados os modos de representação da pós-modernidade no romance, *2666*, e finalmente uma última abordagem ética da obra e do período observado, momento em se evidenciará o tom ensaístico que pode servir como um norte para as questões levantadas. Sendo assim, este estudo busca analisar a obra do escritor chileno, propondo uma leitura espelhada que não se limite à análise da sua obra sob o ângulo da configuração pós-moderna, mas fazendo também o caminho inverso, possibilitando uma observação do tempo proposto a partir da sua literatura. Como se trata de uma obra bastante extensa e interligada, uma espécie de universo ficcional em que personagens de obras distintas se cruzam e se repetem, seria inviável não percorrer, ainda que brevemente, aos menos pelos romances e contos mais pertinentes à compreensão.

Embora tenha a pretensão de se enveredar em várias das áreas do conhecimento em que se perceba a influência pós-moderna (sua configuração político-social, seus paradigmas de pensamento, sua configuração enquanto movimento estético), o presente estudo se prolongará na representação estética de um dos principais aspectos, consequência de sua conjuntura, desse tempo: a exclusão. Como hipótese, toma-se a obra de Bolaño, sobretudo *2666*, como um projeto literário que visa denunciar esse caráter excludente através da exposição de dois dos principais temas que se prolongam por sua narrativa: a violência e o mal.

Para isso, será necessária a compreensão do processo de transição da modernidade para a pós-modernidade, a análise da vida nos dois períodos, sua configuração social e intelectual. Também será essencial o entendimento de determinados aspectos teóricos que visam apresentar os modelos de pensamento e seus fundamentos, partindo de uma exposição histórica destes. Também, de forma a abranger de maneira mais completa os conceitos e particularidades da pós-modernidade, no que toca à sua designação cultural, realizar-se-á a distinção entre os conceitos “pós-modernidade” e “pós-modernismo”, bem como a investigação acerca de uma suposta literatura pós-moderna. Tudo isto irá compor o segundo e o terceiro capítulo desta análise.

O quarto capítulo se deterá na figura do autor. Serão apresentados alguns dados biográficos em diálogo com as suas obras. Haverá a exposição destas últimas seguidas de comentários e contextualizações que se mostrarem pertinentes. A primeira etapa da exposição terá um caráter introdutório que será completado no segundo tópico. Este se aprofundará em determinados aspectos do momento histórico e da posição social e geográfica do autor. Bolaño

é um escritor que fez da própria vida, e da vida de muitos dos seus amigos e colegas de profissão, a matéria prima de seus livros, de forma que, a análise de sua obra, desligada de sua própria trajetória, não se mostraria conveniente. Da sua militância política, tanto no México quanto no seu país natal, o Chile, da criação do movimento Infrarrealista, que Bolaño fundou, junto de outros poetas da Cidade do México, e da mudança para a Europa, onde o autor se estabeleceu até o final da sua vida, é o que trata o segundo tópico deste capítulo.

Tendo sido expostos os argumentos históricos, teóricos e os dados biográficos do autor, a análise segue para o capítulo em que as ideias se afunilarão em torno dos dois recortes propostos. Este capítulo tratará de analisar, separadamente, o romance *2666*. Para tanto, é indispensável que se apresente um breve resumo de sua trama, para, em seguida, serem debatidas as estratégias estéticas e estruturais que o autor escolheu para compor as cinco partes que formam o corpo desse livro. O último tópico servirá como uma espécie de estudo de caso e analisará as semelhanças entre o contexto histórico proposto por Bolaño e o contexto pós-moderno, tendo seu escopo na relação exclusão-violência-mal, consequência direta da organização de suas dinâmicas. Irá, ainda, trabalhar a problemática do suposto “Fim da História” proposto por alguns filósofos que respondem à alcunha de pós-modernos.

A escolha da figura e da obra de Roberto Bolaño para a composição deste estudo se deu pela aproximação das características ideológicas e estéticas do autor com a conjuntura pós-moderna, seja esta uma aproximação estética que teria rompido com alguns dos aspectos de uma arte anterior, moderna, ou uma aproximação crítica em que o autor se utiliza das idiosincrasias de um sistema, ou mesmo de um momento desse sistema, para apontar os pontos positivos e negativos.

A metodologia usada será a revisão bibliográfica da obra de intelectuais de credibilidade acadêmica indiscutível, de maneira que expusessem e fundamentassem a posição e as ideias encontradas nos determinados seguimentos do conhecimento, na tentativa de compreender as nuances, buscando desenhar um panorama histórico comparativo que busque complementar as discussões. Mostra-se relevante mencionar que esta pesquisa não tem a pretensão de esgotar as possibilidades dos temas propostos, tampouco apresentar conclusões intransigentes.

## 2 A PROBLEMÁTICA PÓS-MODERNA

*Endism* é um neologismo inventado para designar uma tendência do final do século XX, marcado por prenciar diversos “fins”. Fukuyama falou sobre o Fim da História, fim do Homem; Lyotard, do fim das utopias, das metanarrativas; muitos outros falaram do fim do mundo: essa sensação fatalista, na realidade, indicava um período de rupturas que afetaram a regra dos jogos da ciência, da literatura e das artes. Este capítulo pretende apresentar um panorama do advento pós-moderno. Para isso, antes, é necessária exposição das dinâmicas socioculturais do momento anterior, ou seja, é de importância crucial para o entendimento da pesquisa que se explore algumas das características da modernidade, partindo de uma análise histórica que busque desvelar a transição e propor um alicerce teórico para a compreensão da pós-modernidade.

### 2.1 Impressões sobre o fim de uma era

A história do ocidente, desde seu prólogo, é marcada por apresentar o que pode ser entendido como processos de implantação, fixação e superação de determinados paradigmas de pensamento. Isto é, viu-se desde sempre que uma maneira de pensar era implementada e depois superada. Os exemplos podem ser buscados desde as narrativas mitológicas, passando pelos pré-socráticos, pela filosofia clássica, pelas superstições da Idade Média até desaguar na modernidade.

Até o advento moderno, o mundo e seus fenômenos seriam explicados por forças obscuras, metafísicas, mas, com a sua eclosão e consolidação, entre os séculos XV ao XVII, podendo-se tomar como destaque o pensamento de René Descartes, ocorreu um processo de secularização que implementou como paradigma de pensamento a racionalidade. Foi na modernidade que se contemplou a expansão do mundo com as navegações, a Reforma protestante, o surgimento das cidades e do modelo econômico capitalista. Seu principal alicerce era o progresso da humanidade através dos ideais científicos e o impulso era a ideia de uma sociedade capaz de superar os problemas e colocar o mundo em uma pacífica ordem. “A modernidade teria privilegiado o universal e a racionalidade; teria sido positivista e tecnocêntrica, acreditando no progresso linear da civilização, na continuidade temporal da história, em verdades absolutas (CHAUI, 2000, p. 179).

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman apresentou um esquema para se compreender a modernidade. Para ele, esta seria sustentada pelo trinômio beleza, pureza e ordem. Partindo das

leituras de Freud, encontradas em seu livro “O mal-estar na civilização”, Bauman (1998, p.7) analisa a empreitada do autor alemão e seu desafio ao folclore da modernidade, que penetrou na consciência coletiva e modelou o pensamento acerca das consequências da aventura moderna, concluindo que, ao falar de cultura e civilização, o autor contava a história da modernidade. “Só a sociedade moderna pensou em si mesma como uma atividade da ‘cultura’ ou da ‘civilização’ e agiu sobre esse autoconhecimento com os resultados que Freud passou a estudar; a expressão ‘civilização moderna’ é, por essa razão, um pleonasmo” (*ibidem*, p.7).

Bauman (1998, p. 7-8) expõe o trinômio:

Assim como “cultura” ou “civilização”, modernidade é mais ou menos beleza (“essa coisa inútil que esperamos ser valorizada pela civilização”), limpeza (“a sujeira de qualquer espécie parece-nos incompatível com a civilização”) e ordem (“Ordem é uma espécie de compulsão à repetição que, quando um regulamento foi definitivamente estabelecido, decide quando, onde e como uma coisa deve ser feita, de modo que em toda circunstância semelhante não haja hesitação ou indecisão”).

Deste modo, pode-se dizer da beleza que esta seja tudo o que se espera de uma sociedade civilizada. Os outros dois elementos do trinômio, pureza e ordem, serviriam para assegurar a preservação da beleza numa sociedade. Ao se tratar da ordem, é notável que se está examinando uma questão comportamental. Esta que se designa como um seguimento repetitivo, que trata de homogeneizar e adequar a um regulamento estabelecido qualquer conduta ou modo como uma determinada coisa deve ser feita. Consequentemente, fala-se de uma sociedade doutrinadora que se dedica ao preceito de ensinarem-se uns aos outros a viver sob a égide do trinômio.

Para isto, é inevitável que os indivíduos deixassem de passar por um processo de limitação de suas liberdades visando a harmonia coletiva. Ou seja, o cidadão da modernidade abre mão de parte de sua liberdade na busca por uma vida segura em sociedade; o estabelecimento de um “Estado de bem-estar” social. Eis que, contraditoriamente, essa norma que visava uma vivência harmônica, em comunidade, fez com que surgisse o mal-estar da modernidade, o paradoxo do homem moderno, esse sentimento que, diria Freud, é a questão central do homem civilizado: a oposição entre seu desejo de liberdade e a imposição de normas que visam uma ordem determinada. “Você ganha uma coisa mas, habitualmente, perde em troca alguma coisa: partiu daí a mensagem de Freud” (*ibidem*, 1998, p.7).

A virada do século XIX para o XX, entretanto, já apresentava alguns sinais da ruptura do paradigma da razão, tal qual foi fixada na era moderna (uma razão sustentada pelas metanarrativas, pelos grandes sistemas de explicação, uma vivência ainda submetida às causas fundamentais, aos “conceitos elevados”). Em seu livro *O crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche

(2017, p. 21) argumentava sobre uma confusão na ordem das coisas:

A *outra* idiossincrasia dos filósofos não é menos perigosa: ela consiste em confundir o último e o primeiro. O que vem no final — infelizmente, pois não deveriam jamais vir! —, os “conceitos mais elevados”, isto é, os conceitos mais gerais, mais vazios, eles põem no começo, *como começo*. Novamente, isto é apenas expressão de seu modo de venerar: o mais elevado *não pode* ter se desenvolvido a partir do mais baixo, *não pode* ter se desenvolvido absolutamente... Moral: tudo o que é de primeira ordem tem de ser *causa sui* [causa de si mesmo]. A procedência de algo mais é tida como objeção, como questionamento do valor. Todos os valores mais altos são de primeira ordem, todos os conceitos mais elevados, o ser, o incondicionado, o bem, o verdadeiro, o perfeito — nenhum deles pode ter se tornado, *tem* de ser *causa sui*. Mas também não pode ser dissimilar um do outro, não pode estar em contradição consigo... Assim os filósofos chegam ao seu estupendo conceito de “Deus”... O último, mais tênue, mais vazio é posto como primeiro, como causa em si, como *ens realissimum* [ente realíssimo]... E pensar que a humanidade teve de levar a sério as fantasias doentes desses tecedores de teias! — E pagou caro por isso!...<sup>1</sup>

O filósofo propõe como erro a submissão da vida aos “conceitos mais elevados”<sup>2</sup>, desta forma, seu pensamento se soma ao complexo emaranhado de ideias que, adiante, comporia o alforje de conceitos que configuram a pós-modernidade.

Mas, de fato, os revezes do modelo moderno foram evidenciados quando se constatou que seus ideais científicos não eram mais uma certeza de progresso: o desenvolvimento tecnológico, que levaria o homem à resolução dos seus problemas, culminou nas câmaras de gás e um cogumelo, de matéria desintegrada em energia, engoliu Hiroshima e Nagasaki, em 1945. Com o clarão atômico, desintegrou-se, também, a crença na razão, nas explicações totais, nos imperativos categóricos, na consistência dos discursos anteriores. *Incipit* Pós-modernidade. Terry Eagleton (1998, p. 7) a define da seguinte maneira:

uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas e interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência das identidades.

Segundo o autor, esse advento pós-moderno estaria intrinsecamente relacionado com uma

<sup>1</sup> Itálicos como no original.

<sup>2</sup> A crítica de Nietzsche não demonstrava apenas um preâmbulo de ruptura com os ideais modernos, mas contradizia toda a história da filosofia até então. Ao romper com a dualidade de um mundo ideal e um sensitivo (“O que vem no final — infelizmente, pois não deveriam jamais vir! —), prefigurava, também, uma crise de fundamentos e referências, que será tratado de forma mais aprofundada no segundo tópico desse capítulo.

mudança histórica no Ocidente para uma nova forma de capitalismo, que revelaria um mundo fugidio e descentralizado da tecnologia, da indústria cultural e do consumismo, onde se privilegiam as indústrias de serviços, finanças e informação em detrimento da produção tradicional, e uma série disseminada de políticas identitárias precede as velhas políticas de classes. Enquanto a modernidade se valeu do intento de compreender de maneira objetiva os poderes e as dinâmicas que formavam a sociedade, o pós-moderno, por sua vez, se valeria da percepção de poderes capilarizados. A professora Marilena Chauí (2000, p. 346) expõe o contraponto entre os modelos da seguinte maneira:

se a modernidade trabalhava com grandes categorias como o indivíduo e o homem (no liberalismo) ou as classes sociais (no socialismo e no comunismo) ou o homem e os movimentos sociais (no anarquismo), a pós-modernidade fala nas pessoas, cuja identidade importa pouco porque seu ser é dado pelo sistema de diferenças que cria a alteridade ou o “outro”: mulheres, homossexuais, negros, índios, crianças, idosos, sem-teto, religiosos.

Essa multiplicidade de identidades possíveis configuram o mal-estar da pós-modernidade. Invertendo as condições: se antes o paradoxo do homem moderno estava em sacrificar frações da sua liberdade em prol de uma segurança social, na pós-modernidade, a máxima, proferida acima por Bauman (1998, p. 10) — ganha-se uma coisa e, em troca, perde-se uma coisa —, continua tão verdadeira quanto no seu período anterior, no entanto, tomando um caminho inverso:

Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais [...]. Se obscuros e monótonos dias assombraram os que procuravam a segurança, noites insones são a desgraça dos livres. Em ambos os casos, a felicidade soçobra.

Essa nova configuração do capitalismo, unida ao desencantamento com as narrativas totalizantes e as utopias e, ainda, ao crescimento vertiginoso das tecnologias de comunicação e produção conduziam o mundo, que se reconstruía depois das guerras, a um novo e derradeiro embate silencioso, encabeçado pelas duas grandes potências econômicas. Na segunda metade do século XX, percebeu-se uma guinada abrupta ao liberalismo, servindo de palco para as últimas tentativas de revolução.

A América Latina, especificamente, testemunhou a derrocada de suas propostas socialistas em países como o Brasil, a Argentina e o Chile. Esse é o palco das narrativas de Roberto Bolaño, objeto desta pesquisa: uma América Latina nos seus últimos ímpetos de

revolução. O tema será melhor abordado nos capítulos 4 e 5 deste estudo. Por ora, é necessário que se desenvolva mais profundamente alguns elementos que caracterizam a condição pós-moderna.

## 2.2 Uma crise de referências, o paradigma da eficácia e uma cultura de consumo

Como visto no tópico anterior, o discurso pós-moderno trouxe consigo um sentimento de incerteza sem precedentes ao romper drasticamente com as acepções que acompanharam a história desde o nascimento da filosofia até o final do século XIX. Os valores progressos caíram em descrédito. Os fundamentos, no desinteresse.

Falo de um fato. Que se diz, aventureiramente, assim: na sequência de certos impedimentos que a cultura que veio a caracterizar [...] o século XX criou na sua relação com o que poderia ter sido sua herança (a cultura “histórica” do século XIX), tornou-se problemático continuar a dizer real, verdade, fundamento como se fossem coisas seguras, ainda que a todo tempo questionáveis. Ter com o mundo, o real, uma relação tal que, desvelados os seus fundamentos, dele se pudesse apreender, fabricar, ficcionar — o que fosse — a verdade, e dizê-la — isso se tornou o totalmente não óbvio: (AMARAL, 2010, p. 352)

A esse desinteresse corresponde um processo que pode ser compreendido nos seguintes termos: a história do pensamento ocidental persistiu por mais de dois mil e quinhentos anos questionando-se quanto ao motivo de serem as coisas, pela sua razão de ser, associando essa motivação com o império das causas. O tempo, como só poderia ser, passou. O século XIX apresenta-se com seu cortejo de profundas alterações. O século XX não responde positivamente às propostas do seu passado imediato, obstruindo-as:

e eis que a macro-cultura das causas, com todas as suas formações culturais sucessivas, encontrou seu limite de validade aí por meados do século passado. E o que é e há foi deixando de ser avaliado por suas causas e veio a ser experimentado pela sua capacidade de efetuar, efetivar, produzir efeitos (*ibidem*, p. 353)

Percebe-se a eficácia como paradigma<sup>3</sup>. Por eficácia, entenda-se, uma fusão entre o saber-saber, que carregava o peso da verdade, e o saber-fazer num “amálgama indefectível tecno-lógico, na tecno-ciência, numa lógica tecno” (*ibidem*, p. 352).

A pós-modernidade, portanto, firmada na lógica da eficácia e numa sociedade tecnocrata, aponta seus esforços para a performance, para a busca de resultados. Deste modo,

---

<sup>3</sup> Por paradigma, entenda-se as condições de ser, dizer, pensar e fazer o que se é, se diz, se pensa e se faz.



as preocupações de causa e fundamento vão se tornando menos interessantes<sup>4</sup>, sendo substituídos pela sua capacidade de produzir efeitos, isto por que “o real, a verdade e o fundamento fazem obstáculo à eficácia, são uma teimosia ressentida que se levanta contra o acontecimento representado pelo advento tecno-lógico” (*ibidem*, 2010, p.353).

O malogro dos fundamentos leva consigo o real. “Bem simples: sem fundamento o real seria sem fundo, não se sustentaria na sua qualidade de real *mesmo*”<sup>5</sup> (*ibidem*, p. 354). Em seu lugar, uma consequência do avanço tecnológico, se exalta o virtual, isto é, as infinitas possibilidades de realizações. Jean Baudrillard (1981, p. 9), ao observar as características da pós-modernidade, chamou-a de “era da simulação”, argumentando que a simulação seria capaz de suprimir a verdade. “A verdade não é coisa tão absoluta assim. Um motivo disso, pelo menos, é identificável: na ausência de fundamento, e esvaziado o real do antigo poder de atração, a verdade não se funda nem se refere. E não representa nada” (AMARAL, 2010, p. 355). Sendo assim, suprimida a verdade, introduz-se a verossimilhança dos simulacros, estes capazes de efetivar, produtos da simulação<sup>6</sup>, do jogo dos discursos; são eficazes, portanto.

Nesse movimento, de supressão do fundamento, do real e da verdade na alçada do pensamento possível, deste período marcado pela eficácia tecnológica e pelo consumo globalizado, compromete-se, também a História. Antes, contudo, é necessário sublinhar o problema das imprecisões designativas que obstruem uma visão clara do que se fala quando se fala em pós-modernidade. Mesmo tendo em vista as mudanças e rupturas evidentes que transformaram a vida no ocidente, abalando seus alicerces, o termo “pós-moderno” figura nos inúmeros estudos de maneira ambígua, ora designando uma continuação das propostas modernas, ora como seu fim e superação (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 39). Em ambos os casos, compromete-se a História: seja na maneira de acessá-la, de percebê-la, de reivindicá-la ou não; seja pela maneira de narrá-la.<sup>7</sup>

O emaranhado lógico, semântico, estende-se entre polêmicas e embates — percebe-se paradoxal: porque a cultura e as sociedades pós-modernas, alicerçadas e beneficiadas pela eficácia e pelos avanços tecnológicos, necessita não ter antecedentes. “Se a cultura atual [...]

---

<sup>4</sup> Segundo Marcio Tavares d’Amaral. “Apenas, diante da alta potência do ser eficaz, as causas e fundamentos vão se tornando menos relevantes, menos interessantes, é menos importante estar dentro delas (inter esse) do que estar por dentro. Estar por dentro significa deixar-se levar pelo fluxo do irem sendo as coisas. (2010, p.353)

<sup>5</sup> (AMARAL, 2010, p. 354) explica: “Não se pensa, menos ainda se diz, que *não há* o real, seja ele o que for. Diz-se que o que meramente subsiste, e na subsistência se esgota, tornou-se também desinteressante”

<sup>6</sup> Baudrillard salienta a diferença entre simulação e dissimulação. A primeira seria “fingir ter o que não se tem”; a segunda, em contrapartida, “é fingir não ter o que se tem”. A dissimulação, portanto, não agrediria o princípio da realidade, enquanto que a simulação tange a diferença entre o verdadeiro do falso, do real e do imaginário.

<sup>7</sup> Sobre as novas maneiras de narrar a História, ver o próximo capítulo intitulado “Literatura, história e pós-modernidade”.

for uma consumação da, digamos, moderna, não poderá evitar a causalidade do passado” (AMARAL, 2010, p. 356), do contrário se mostraria pertencente ao moderno. Assim sendo, afirmação como as crises do fundamento, do real e da verdade não se sustentariam como fatos, careceriam de ser refletidas no núcleo de sua problemática, ou seja, nos seus fundamentos, para que, de tal modo esses enunciados se provem verdadeiros. Entretanto, a pós-modernidade é declarada como não pertencente à modernidade:

E como o pós-moderno declara não pertencer ao moderno, não pode tê-lo superado sem permanecer na sua dinâmica dialética. Ou, se preferirmos, superar significa, na proposta de Heidegger já no século XX, repetir a experiência de um fundamento, e na repetição deixar luzir o originário. (*Movimento de horror dos pós-modernos.*) Nem sintetizar nem repetir: o *pós* de pós-moderno indica *depois*, certamente, mas esse depois precisa ser absoluto. Como se, num campo de futebol, depois de acabado o jogo, tudo encerrado no que se refere a ele, *outra* coisa agora pudesse acontecer, cuja condição fosse exatamente a completção, o completo acabamento, *de si mesmo* e *por si mesmo*, do que veio antes. *Antes* agora significa: o que houve e, inteiramente, de ponta a ponta, não há mais, não em virtude de uma superação, mas por conta própria. Onde nada mais há, um pós-tudo pode finalmente advir, sem passado, sem causa, sem continuidade. *Quase* sem tempo. Para esse advento é que a História deve acabar. (*ibidem*, 2010, p. 356)<sup>8</sup>

À vista de tais considerações, é possível vislumbrar possíveis explicações para os arranjos que se apresentam na pós-modernidade. Sustentada pelo individualismo e pelo consumo, tendo como vetor o paradigma da eficácia, pode-se deduzir que as próprias questões de identidade, de liberdade e de verdades estão relacionadas a uma realidade consumista. Isto denota um caráter excludente, afinal, as condições sociais e materiais ditam o número de possibilidades viáveis dos indivíduos, ou seja, aquele que tem mais para consumir desfrutará melhor das possibilidades de escolha. E aos que não tem os meios para tal, fica vedado, na medida de suas posses, a liberdade para desfrutar das escolhas. Ao mal-estar deste tempo, soma-se esta condição: o sujeito pós-moderno tem de conviver com um estado de conformidade que legitima o sofrimento de alguns para que outros possam dispor dos privilégios do sistema.<sup>9</sup>

Percebe-se que, na pós-modernidade, os ideais que orientaram a vida moderna (o progresso científico, a evolução das sociedades) vêm perdendo espaço em ritmo acelerado. A preocupação com o conjunto cedeu espaço ao individualismo que ignora contingentes substanciais de pessoas que não são incluídas em sua dinâmica. Cabe ao indivíduo a responsabilidade pela própria felicidade; a busca pelos ideais modernos de beleza, pureza e

---

<sup>8</sup> Itálicos como no original.

<sup>9</sup> A questão desta exclusão será melhor abordada no quarto capítulo, tópico 5.3 “Um futuro pós-apocalíptico agora: o Fim da História em 2666”.

ordem não se extinguem com a passagem para o pós-moderno, “todavia, eles devem ser perseguidos — e realizados — através da espontaneidade, do desejo e do esforço individual” (BAUMAN, 1998, p. 9).

### 3 LITERATURA, HISTÓRIA E PÓS-MODERNISMO

Desviando-se ligeiramente o caminho traçado até este ponto, cabe, agora, analisar a mudança observada entre os períodos do ponto de vista da arte e, mais especificamente, dos movimentos e das Escolas produzidos por esta (e nesta) condição do tempo. O estudo que até então figurava no campo da teoria e da ética, tratará da estética pós-moderna. Antes, no entanto, e mister que se faça a distinção entre os termos “pós-modernidade” e “pós-modernismo”.

#### 3.1 Pós-modernidade e pós-modernismo

Como já explicitado, pós-modernidade se refere a um determinado período histórico, marcado pela crítica aos valores clássicos como Verdade, razão, identidade, às narrativas totalizantes e, também, pela observação do não cumprimento das promessas iluministas de emancipação universal e a falência das grandes narrativas e os fundamentos absolutos de explicação<sup>10</sup>. Foi visto que é um período intrinsecamente relacionado com o surgimento de um novo modelo do capitalismo, de intensa efervescência tecnológica, do consumo, da eficácia, da substituição das políticas de classe pelas políticas de identidade. Pós-modernismo, por sua vez, seria, nas palavras de Terry Eagleton:

um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura "elitista" e a cultura "popular", bem como entre a arte e a experiência cotidiana (EAGLETON, 1998, p. 7)<sup>11</sup>.

Diante das modificações e rupturas apresentadas, a análise das características estéticas se mostra como uma questão menor, se comparada aos problemas que atingem a humanidade. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 41).

No âmbito das artes, a pós-modernidade parece não se preocupar com a elaboração de novos estilos. O que se percebe é uma reapropriação exacerbada das propostas modernistas do

---

<sup>10</sup> Bruno Latour em seu livro, *Jamais fomos modernos*, de 1991, argumenta que tais promessas modernas, iluministas, se mostrariam impossíveis de se realizar e que a pós-modernidade e suas características seriam apenas a reificação de tais impossibilidades.

<sup>11</sup> Quanto às duas definições, pode-se supor que seja bem mais fácil concordar com a primeira definição do que com o segundo. “Os pós-modernismos virão e terminarão, mas a pós-modernidade — a condição pós-moderna — ainda permanecerá. É uma transição maior na história da humanidade, um tempo de reconstrução de todos os fundamentos da civilização, e o mundo vai estar ocupado com isso nos tempos vindouros” (PERRONE-MOISÉS *apud* ANDERSON, 2016, p. 39)

século XX.

As “instalações” ditas pós-modernas não diferem, em seus propósitos, das experiências de Marcel Duchamp, no sentido de dessacralizar o objeto artístico. As performances corporais não são mais ousadas e desafiadoras do que os “happenings” inaugurados, ainda sem nome, pelos dadaístas e expressionistas. E a introdução dos recursos audiovisuais concerne apenas ao desenvolvimento de meios e técnicas artísticas (*ibidem*, p. 41).

Ou seja, pode-se entender como pós-modernista as manifestações artísticas que se caracterizam, de certa maneira, por fazerem uma releitura do seu passado, mediante uma perspectiva crítica, tanto das peculiaridades da configuração do tempo oriundas dos avanços das tecnologias aliadas ao sistema político e econômico, como do próprio fazer artístico e da estética progressista.

Tal observação reintroduz a problemática da História. Nota-se uma evidente contradição entre o pensamento pós-moderno, seus pressupostos teóricos, seu rompimento com as causas e seu caráter anistórico, em relação a revisão histórica promovida pela estética pós-modernista. Sobre esse assunto, Linda Hutcheon (1991, p. 120-121), a partir da leitura de historiadores de renome, expõe que foi nos anos 1970 em que o caráter anistórico atribuído à literatura da época foi afirmado<sup>12</sup>. No entanto, Hutcheon argumenta que os exemplos tomados pelos autores são sugestivos — Joyce, Pound, Eliot, Mann, os grandes modernistas, não pós-modernistas.

Hoje certamente teríamos de modificar radicalmente esse tipo de afirmação após o surgimento da arquitetura pós-moderna de Michael Graves e Paolo Portoghesi, de filmes como *The Return of Martin Guerre* (A volta de Martin Guerre) ou de metaficções historiográficas como *Dvorak in love* (Dvorak apaixonado), de Skvorecky, ou *The Old Gringo* (Gringo velho) de Fuentes. Parece haver um novo desejo de pensar historicamente, e hoje pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente (HUTCHEON, 1991, p. 121).

E afirma que parte desse retorno problematizante à História seria uma reação aos herméticos formalismo e esteticismo anistóricos que caracterizaram grande parte da arte e da teoria do chamado período modernista (*ibidem*, 1991, p. 121).

Diante das exposições da autora, não seria estranho que se afirmasse que, à primeira vista, quanto ao caráter anistórico, o modernismo se mostraria muito mais congruente com as acepções pós-modernas do que o pós-modernismo, de fato, faria. No entanto, Hutcheon afirma encontrar em modernistas como Eliot e Joyce características profundamente humanistas quando

---

<sup>12</sup> Um dos trechos citados pela autora: “[...] uma das características distintivas da literatura contemporânea é a sua convicção subjacente de que a consciência histórica precisa ser eliminada se o escritor quiser examinar com a adequada seriedade aqueles estratos da experiência humana cuja revelação é o objetivo específico da arte moderna”. (HUTCHEON *apud* WHITE, 1991, p. 121)

desejam, paradoxalmente, se aproximar de valores estéticos e morais estáveis, mesmo diante da percepção da inevitável ausência de tais valores. O pós-modernismo, entretanto, se afastaria, não em suas contradições humanistas, mas no caráter contingente em relação a elas, recusando-se a propor qualquer estrutura ou, como diria Lyotard (2009, p. xvi), qualquer metarrelato. Por metarrelatos (ou metanarrativas) entenda-se os relatos universais, os grandes sistemas de explicação do mundo. A partir da leitura do autor francês, Hutcheon (HUTCHEON, 1991, p. 23) expõe que tais sistemas seriam, de fato, atraentes e até necessários, mas nem por isso menos ilusórios.

Ciente de tal contradição, a autora afirma que, em sua opinião, o pós-modernismo figura, ao mesmo tempo, como uma continuação do modernismo e a sua superação, uma vez que, ao evocar o passado, trata-o irônica e criticamente na medida em que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia.

Eu diria que, conforme talvez seja mais visível na arquitetura pós-moderna, a “Posição Pós” [...] assinala sua dependência e sua independência contraditórias em relação àquilo que a precedeu no tempo e que, literalmente, possibilitou sua existência. Portanto, a relação do pós-modernismo com o modernismo é tipicamente contraditória [...]. Ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos e ideológicos (HUTCHEON, 1991, p. 36).

Diante de tais exposições, percebe-se que a problemática pós-modernista não se limita a uma lógica cultural de um capitalismo tardio, circunscrevendo-o à arte como produção voltada ao mercado, como sugeriu Eagleton (1998, p. 7); isto seria negar a expressividade, a criatividade e a reprodução do imaginário.

Aproximando-se do contexto de Roberto Bolaño, cabe a análise das relações entre o modernismo e o pós-modernismo ajustando seu foco na América Latina. Para Nestor Garcia-Canclini (PUCCA *apud* CANCLINI, 2007, p. 2) o fenômeno do pós-modernismo ganhou força na América Latina devido à similaridade dos processos de formação cultural desse povo. A hibridização se mostra como prática constante nas relações latino-americanas, deste modo, as adaptações e apropriações constituem o processo de criação de suas sociedades, uma vez que quase todas estão imersas em contextos sociais, econômicos e culturais distintos, dentro de um mesmo espaço.

Canclini (*ibidem*, 2007, p. 3) ainda destaca que o movimento modernista na América Latina já incorporaria alguns dos pressupostos que posteriormente seriam rotulados como pós-modernos, por exemplo: visão desmistificadora do passado e o preâmbulo de uma preocupação

anti-evolucionista que rompia com o paradigma de “eterna dependência cultural”, apontando para uma perspectiva não hierarquizada. Entretanto, o modernismo ainda reclama uma representação da origem, um ideal de identidade nacional, enquanto que o pós-modernismo, como no resto do mundo, recusa a existência de uma origem, um metarrelato, uma verdade fundamental, dado que tudo se mostra como perspectivas e construções culturais.

### 3.2 A literatura pós-modernista

Uma vez entendida as características da arte pós-modernista, sua aparente contradição em relação aos pressupostos pós-modernos, a análise ajustará seu foco na literatura, já adiantando que, assim como tudo o que tange ao tema até agora exposto, sua definição também é motivo de controvérsia. As características desse período, partindo desde as acepções gerais, em seus vários seguimentos, situam-se sobretudo na eliminação das barreiras que separam o popular do erudito, uma espécie de hibridismo suscitado pela interferência da comunicação de massa, as apropriações paródicas que rompem com as concepções de originalidade, a mistura de estilos artísticos, o foco nas revoltas minimalistas e o passado reinvocado através da desconstrução e da subversão, como proposto por Linda Hutcheon. Todas essas, relacionadas à contraditória retomada no passado, configuram as imprecisões que transcendem às generalidades e podem ser facilmente encontradas na literatura.

As razões para tal podem ser percebidas ao se analisar as características atribuídas a uma literatura pós-moderna: A “intertextualidade” aparece desde a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que dialoga com a *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino. A “paródia”, outra característica apontada como pós-moderna, já era mencionada desde a *Poética* de Aristóteles, e desde o nascimento do romance moderno, já aparecia intensamente: *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, já parodiava os romances de cavalaria. A “metalinguagem” é presente desde o século XVIII e prosseguiu até então, passando por Sterne, Diderot e até Machado de Assis. A “fragmentação” foi introduzida pelo romantismo alemão e praticada pelos modernos, a exemplo de Fernando Pessoa e seu *Livro do desassossego*. O “ludismo” já figura desde a antiguidade, passando pelas vanguardas do século XX e chegando aos anos 1960 com Raymond Queneau e Georges Perec. A “ironia” foi uma das principais formas de expressão praticadas na Inglaterra desde o século XVIII, usada amplamente no romantismo e pelos modernos correlacionada com o “ceticismo”. O “individualismo” figurou desde os românticos até os modernos. A “abertura de sentido” é uma das principais características da modernidade.

A “presença de objetos populares” já era usada por Baudelaire e Rimbaud. A “abolição das fronteiras entre alta cultura e cultura de massa”, inaugurada pela *pop art*, nos anos 1960, caracteriza-se como intrínseca da alta modernidade, bem como a “influência do cinema na literatura”. A partir das análises, portanto, pode-se perceber as razões das dúvidas em relação a uma característica intrinsecamente pós-moderna.<sup>13</sup> (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 42-44).

Por outro lado, Linda Hutcheon ao propor uma “poética” pós-modernista, acaba por concluir que se trata mais de uma “problemática”. Uma das principais idiossincrasias da literatura (e da arte em geral) pós-moderna, é a maneira como faz a releitura do período progressivo.

Se o passado era invocado, o objetivo era desenvolver sua “presentitude” ou permitir sua transcendência na busca de um sistema de valores mais sólido e universal (seja o mito, a religião ou a psicologia) [...] Alguns escritores pareciam estar presos entre o ceticismo e um ideal místico-estético de compreensão histórica [...]. Na perspectiva da história cultural, é claro, hoje é fácil considerar esse ceticismo e esse ideal como reações contra o peso da tradição (também nas artes visuais e na música [...]), muitas vezes assumindo a forma de uma irônica inserção do passado estético no exame da civilização ocidental (Joyce, Eliot). Entretanto, o “pesadelo da história” apresentado pelo modernismo é exatamente o que o pós-modernismo preferiu enfrentar. O artista, a audiência, a crítica — a ninguém se permite ficar fora da história, nem sequer ter vontade de fazê-lo (HUTCHEON, 1991, p. 121).

A autora ainda argumenta que essa natureza provisória e indeterminada da História não é uma descoberta do pós-modernismo, mas que a concentração dessa problematização na pós-modernidade não é ignorável. Essa provisoriedade e indeterminação não negam o conhecimento histórico. A lição que o fazer histórico e literário pós-moderno ensina é que a ficção e a história são discursos, com sistemas de significação através dos quais dá-se sentido ao passado. Em outras palavras, “o sentido e a forma não estão nos *acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes” (*ibidem*, 1991, p. 122)<sup>14</sup>. Percebe-se um duplo movimento simultâneo: o pós-moderno reintroduz o contexto histórico como significante, e até determinante, e, fazendo isto, parte para uma problematização de toda a noção de conhecimento histórico.

Esse é mais um dos paradoxos que caracterizam todos os atuais discursos pós-

<sup>13</sup> Sobre isso, Umberto Eco já observava que “Infelizmente, ‘pós-moderno’ é um termo *bon à tout faire*. Tenho a impressão de que é aplicado hoje a qualquer coisa que o usuário queira. Além disso, parece haver uma tentativa de torna-lo cada vez mais retroativo: primeiro, era aparentemente aplicado a certos escritores ou artistas ativos nos últimos vinte anos, depois, atingiu gradualmente o início do século XX, em seguida, recuou ainda mais. E esse procedimento reverso continua; em breve, a categoria pós-moderna incluirá Homero. [...] Ironia, jogos metalinguísticos, enunciação múltipla. [...] Se pós-moderno é isso, é claro que Sterne e Rabelais foram pós-modernos” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 44 *apud* ECO, 1984, p. 31-33)

<sup>14</sup> Itálicos como no original.



modernos. E a conclusão que se tira é a de que não pode haver um conceito único, essencializado e transcendente de "historicidade autêntica"[...] não importa qual seja a nostalgia (marxista ou tradicionalista) existente em relação a uma entidade desse tipo (*ibidem*, 1991, p. 122).

Nesse sentido, percebe-se a reaproximação entre a literatura e o fazer histórico. Uma vez que a ruptura que o pós-moderno assiste se dá nas antigas convenções da historiografia, e de maneira nenhuma na história, negando todos os pressupostos teóricos que evidenciam o caráter anistórico da pós-modernidade. Até o advento da chamada “história científica” de Ranke<sup>15</sup>, no século XIX, literatura e história eram muito próximas, “consideradas como ramos da mesma árvore do saber, uma árvore que buscava ‘interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem’” (HUTCHEON *apud* NYE, 1991, p. 141). Após a introdução do método científico, deu-se a separação das duas ciências, muito embora o romance realista e o historicismo compartilhassem muitas convicções em relação à possibilidade de escrever factualmente sobre a realidade. A literatura e a arte pós-moderna contestam essa separação: considera-se que as duas se pautam mais na verossimilhança do que em verdades objetivas, ambas são identificadas como construtos linguísticos e mostram-se igualmente intertextuais, desenvolvem os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141)

Aos outros paradoxos que marcam as discussões sobre o período pós-moderno e seus seguimentos, soma-se um novo, que ressalta a distinção entre a “história” como uma “livre sequência de realidades empíricas brutas”<sup>16</sup> e a “história” como método ou redação.

"O processo de examinar e analisar criticamente os registros e as relíquias do passado constitui (...) o *método histórico*. A reconstrução imaginativa desse processo é chamada de *historiografia*" (...). A "reconstrução imaginativa" ou a sistematização intelectual — conforme o modelo que melhor se adapte ao leitor — é o núcleo do repensar pós-moderno sobre os problemas relativos à maneira como podemos, e realmente conseguimos, ter conhecimento a respeito do passado. Conforme Paul Ricoeur demonstrou, é a redação da história que é de fato "*componente* da forma histórica de compreensão". São as aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos *acontecimentos* passados que constroem aquilo que consideramos como  *fatos* históricos. Esse é o contexto em que a compreensão histórica pós-moderna se situa: fora das associações de progresso ou desenvolvimento iluministas, do processo idealista/hegeliano da história do mundo, ou de noções marxistas essencializadas a respeito da história. O pós-modernismo volta a confrontar a natureza problemática do passado como objeto de conhecimento para nós no presente (*ibidem*, 1991, p. 126).

<sup>15</sup> Leopold von Ranke foi um historiador alemão que viveu entre os séculos XVIII e XIX, por muitos considerado como o fundador da “História científica”, que consistia em introduzir o método científico no fazer historiográfico.

<sup>16</sup> (HUTCHEON *apud* KRIEGER, 1991, p. 126)

A literatura pós-moderna, uma vez que admite a existência do passado, pergunta: de que maneira é possível reconhecer o passado hoje? E o que é possível conhecer a seu respeito? Dessa forma, ao mesmo tempo em que há uma exploração do passado, há um questionamento quanto às bases do conhecimento histórico no passado em si. Romances que reconhecem seus procedimentos de construção, ordenação e seleção, mas que sempre declaram que tais processos são atos historicamente determinados — Hutcheon os trata por “metaficção historiográfica”. Sobre esta a autora argumenta:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade (*ibidem*, 1991, p. 127)

A metaficção historiográfica se apresenta com pretensões estritamente pós-modernistas, uma vez que, de dentro da História, a que o discurso pós-moderno reage de maneira desconfiada, ela se desenvolve rompendo deliberadamente com o desejo de resolver as contradições, responder as grandes questões ou aceitar as respostas tradicionais propostas pelas antigas metanarrativas. A ideia fundamental que sustenta esta espécie de ficção é a de que toda ocorrência histórica pressupõe uma miríade de possibilidades distintas que extrapola o fluxo dos acontecimentos. Sendo assim, o curso histórico se mostra como um esgotamento de oportunidades e acontecimentos, posto que toda escolha implica na supressão das demais alternativas.

Diante deste cenário, a metaficção historiográfica não se resume às possibilidades do passado, mas antes, e principalmente, à sua virtualidade, buscando um passado suprimido pelas escolhas, uma espécie de passado apócrifo. Na literatura de Roberto Bolaño é possível reconhecer a ampla utilização desse procedimento metaficcional, como será visto nos próximos capítulos desta análise.

## 4 PREFIGURAÇÃO DE ROBERTO BOLAÑO

O intuito deste capítulo é apresentar alguns dados biográficos do escritor chileno Roberto Bolaño, além de analisar, brevemente, algumas de suas obras em relação às temáticas e ao contexto histórico e político em que foram escritas. De antemão, é necessário esclarecer que a vida do escritor lhe serviu, para a composição da maioria absoluta de obras, como matéria-prima, de forma que seria prejudicial para este estudo abrir mão das informações para não incorrer em biografismos que tentam explicar sua produção artística, visto que sua vida e obra estão completamente emaranhadas.

### 4.1 Vida e obra

Nascido em Santiago do Chile em 1953, Roberto Bolaño Ávalos era filho de um caminhoneiro e uma professora. Viveu em Viña del Mar, durante a infância, onde cursou o ensino básico. Viveu também em Cauquenes e Quilpué. Nesta última, aos dez anos de idade, trabalhou como vendedor de bilhetes numa linha de ônibus que cobria o trajeto Quilpué-Valparaíso. Em 1968, mudou-se com a família para a Cidade do México. Leitor ávido, decidiu que seria escritor e começou a trabalhar vendendo artigos em diferentes mídias.

Publicou o primeiro livro *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*<sup>17</sup>, em 1984, junto com seu amigo, o também escritor A.G. Porta. Após a estreia, todas as publicações (contos, romances e antologias de poemas) estão concentradas entre 1993 e 2003, ano em que faleceu. Muitas dessas obras foram escritas anteriormente, mas publicadas somente nesse período, quando o autor já temia pela saúde, e, ainda, várias outras viriam a ser lançadas depois de sua morte (XERXENESKY, 2012, p. 18).

A célebre crítica literária norte americana Susan Sontag diz, sobre *2666*, que este “assegurou um lugar permanente na literatura mundial”. Quando foi traduzido para o inglês, o romance póstumo, *2666*, tornou-se um best-seller. O sucesso foi tal que o jornal inglês *The Economist*<sup>18</sup> considerou, em uma matéria chamada “Bolañomania”, o livro como “um Harry Potter intelectual”<sup>19</sup>. Nessa mesma matéria, está escrito que “muitos o veem como a voz latino-americana mais importante de sua geração, uma resposta pós-moderna a Gabriel García

<sup>17</sup> Esta análise optou por apresentar as obras com os títulos originais em espanhol.

<sup>18</sup> Matéria disponível em: <http://www.economist.com/node/12633117>

<sup>19</sup> Tradução livre. “It’s like na intelectual Harry Potter.”

Marquez.”<sup>20</sup>

A partir desse ponto, serão apresentadas algumas das obras de Bolaño que se aproximam de maneira mais congruente à análise. A obra de Bolaño persegue, geralmente, os mesmos temas, trata, direta ou indiretamente, dos mesmos assuntos. Um universo interligado em que personagens de obras distintas se cruzam e se repetem, como explicitado anteriormente na introdução desta análise. Trata-se de um projeto traçado vinte anos antes da morte do autor, em 2003, e quanto à sua obra, o próprio autor teria dito:

estoy condenado, afortunadamente, a tener pocos lectores, pero fieles. Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y en el juego de toda mi obra, porque si lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos. Y ahí entra el problema. (COSTA *apud* BRAITHWAITE, 2015, p. 12)<sup>21</sup>

A exposição de todas as obras, acompanhadas de comentários, no entanto, tornar-se-ia exaustiva, de maneira que serão escolhidas as peças mais pertinentes à pesquisa, de acordo com seus temas e contextos.

Como foi dito anteriormente, a estreia literária de Bolaño, em parceria com A.G porta, se deu com *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, no entanto o primeiro livro solo foi *La pista de Hielo*, publicada em 1993, que já apresentava temas recorrentes em toda a sua obra: a relação ética e estética de violência (e política) e literatura (XERXENESKY, 2012, p. 21).

Mas foi com *La literatura nazi en América*, de 1996, que Roberto Bolaño ganhou notoriedade. Este livro, desde o título, já permite entrever os dois temas supracitados. O romance trata, com um estilo enciclopédico, de diversas biografias ficcionais de escritores ligados, de maneira direta ou não, com o nazismo. Deste romance, também em 1996, surgiu *Estrella distante*. Nele é retratada a história do personagem situado na última das biografias de *La literatura nazi en América*. Narrado em primeira pessoa por um dos *alter ego* de Bolaño, Arturo Belano, a trama percorre a história do poeta-aviador, Carlos Wieder, que se revela um assassino brutal. “Wieder”, em alemão, quer dizer “outra vez”, que seria um “modo de nomear a persistência do nazismo como eterno retorno ou compulsão à repetição, ‘mal absoluto’ (isto é, recorrente, perpétuo, infernal) sem a nos ameaçar”.<sup>22</sup> Estes dois livros reforçam a clara

<sup>20</sup> Tradução do autor. “Some view him as the most importante Latin American voice of his generation, a postmodern response to Gabriel García Marquez.”

<sup>21</sup> Tradução de Julia Morena Costa: “Estou condenado, afortunadamente, a ter poucos leitores, mas fieis. São leitores interessados em entrar no jogo metaliterário e no jogo de toda a minha obra, porque se você lê um livro meu, não está mal, mas para entendê-lo, deve ler todos, porque todos se referem a todos. E aí entra o problema.”

<sup>22</sup> Trecho retirado da contracapa de “Estrella Distante”, 1. Ed. – São Paulo: MEDIAfashion, 2012. 144 p. [coleção Folha. Literatura ibero-americana]

influência da literatura do escritor argentino Jorge Luis Borges<sup>23</sup>, evidenciado desde o prólogo onde, depois de conversar com seu compatriota e alter ego Arturo Belano e constatar que a narrativa se mostrou demasiadamente esquemática, e, também, devido às discussões com o fantasma de *Pierre Menard*<sup>24</sup>, a história mereceria ser recontada.

Em 1997, Bolaño publica *Llamadas telefónicas*, a primeira compilação de contos. Dividida em três partes: a primeira dá nome ao livro, “Llamadas telefónicas”, são contos com características metaliterárias, ou seja, “uma literatura interessada pelos meandros das cenas literárias, pelas vidas e obras de poetas e ficcionistas reais ou fictícios” (*ibidem*, 2012, p. 22). A segunda parte, chamada “Detetives” retoma a temática da violência; a terceira “La vida de Anne Moore” traz à tona personagens femininas (que, à propósito, têm um espaço privilegiado em sua obra, discorridas como protagonistas ou não, por vários de seus contos ou romances, a exemplo da narradora-protagonista de *Amuleto*, Auxílio Lacouture).

No ano seguinte, em 1998, Bolaño publica o que viria ser seu maior sucesso até então: *Los detectives salvajes*. Com ele, o autor foi laureado com os prêmios *Herralde*<sup>25</sup> e o *Rómulo Gallegos*<sup>26</sup>. O romance estrutura-se em três partes, sendo, a primeira e a última, a reprodução do diário do poeta recém-ingressado ao movimento “real-visceralista”<sup>27</sup> que narra a busca pela poeta Cesárea Tinajero, que seria a fundadora do movimento. Entre as páginas do diário, encontra-se a parte mais robusta do romance, que leva o mesmo nome da obra. Nela, Bolaño transforma o leitor em detetive ao expor dezenas de relatos de inúmeros personagens à cerca das experiências de Arturo Belano e Ulisses Lima, representações de si próprio e de Santiago, respectivamente.

*Amuleto*, de 1999, é uma novela enxuta protagonizada por Auxílio Lacouture, que já havia aparecido em *Los detectives Salvajes* em um dos depoimentos da segunda parte do livro, onde ela narra a experiência de ter ficado presa em uma latrina durante a invasão militar da Universidade Autônoma do México (UNAM).

Em 2000 Bolaño publica *Nocturno del Chile*. Às vésperas do golpe militar que derrubou Salvador Allende, o narrador-protagonista Sabastián Urrutia Lacroix, um padre que também

---

<sup>23</sup> A estratégia narrativa de Bolaño em “La literatura nazi en américa” mostra-se bastante similar a “História universal de la infâmia” de Borges, publicada em 1935.

<sup>24</sup> Personagem do conto “Pierre Menard, autor del Quijote” inserido no livro “Ficciones” de Jorge Luis Borges, de 1944.

<sup>25</sup> Prêmio literário concedido anualmente na Espanha pela editora Anagrama que contempla romances inéditos em língua espanhola.

<sup>26</sup> Prêmio bianual que galardoa obras publicadas em língua espanhola. Primeiramente era voltado aos romancistas latino-americanos, mas depois se expandiu a todos os que escreviam em língua espanhola. Foi extinto em 2017.

<sup>27</sup> O movimento “real-visceralista” ou “Realismo visceral” seria equivalente ao movimento “Infrarrealista” criado por Bolaño e seu amigo, o poeta Mario Santiago, na década de 70, na Cidade do México. Este movimento será melhor abordado em um tópico a seguir, p. 21.

atua como crítico literário, narra algumas das suas experiências e dilemas na forma de um monólogo impetuoso. O livro, com cerca de cem páginas, conta com apenas dois parágrafos, sendo o segundo com oito palavras. É um livro que mescla realidade e ficção, uma das marcas de Bolaño, e apresenta personagens como o poeta, prêmio Nobel, Pablo Neruda e o general Augusto Pinochet, a quem Lacroix fica incumbido, em determinado ponto da narrativa, de ministrar lições sobre a ideologia marxista.

No ano de sua morte, 2003, Bolaño publica *El gaucha insufrible*. O livro é dividido entre contos e ensaios. Os contos possuem tamanhos diversos, um com apenas três páginas e outros com cerca de trinta. Os ensaios, por sua vez, apresentam temas como literatura e doença. No ensaio intitulado “Los mitos de Cthulhu”, em que faz referência à criatura de nome impronunciável criada pelo romancista americano H.P. Lovecraft, Bolaño esboça um panorama da literatura latino-americana, com declarações mordazes a figuras como García Marquez<sup>28</sup>. Neste ensaio, consta a seguinte declaração:

Latinoamérica fue el manicômio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica. La fábrica está ahora em poder de los capataces y locos huidos com su mano de obra. El manicômio, desde hace más de setenta años, se está quemando em su propio aceite, em su propia grasa. (XERXENESKY *apud* BOLAÑO, 2012, p. 24)<sup>29</sup>

Por fim, no ano seguinte à morte do autor, publica-se *2666*. Obra mais extensa de Bolaño, a primeira edição da editora espanhola Anagrama conta com 1120 páginas.<sup>30</sup> É dividido em cinco partes que deveriam ter sido publicadas separadamente, mas que, em um consenso entre a família e seu editor, optou-se por serem reunidos em um só volume.<sup>31</sup> Por ora, que fique registrado que *2666* é, quase por unanimidade, considerada a obra mais audaciosa e importante de Bolaño.

Bolaño se considerava, antes de tudo um poeta, mas foi sua obra em prosa que lhe concedeu notoriedade. Foram expostas aqui, como dito, somente algumas das obras, as que se julgou mais relevantes para a compreensão do universo fictício de Bolaño. Este estudo optou pela escolha de *2666* como recorte, por acreditar que este resume praticamente todas as

<sup>28</sup> Em sua dissertação Antônio Xerxenesky (2012, p. 24) salienta, em uma nota de rodapé, que as críticas de Bolaño à Gabriel García Marquez têm motivações políticas e não literárias.

<sup>29</sup> Tradução livre. “A América Latina foi o manicômio da Europa assim como os Estados Unidos foram sua fábrica. A fábrica está, agora, em poder dos capatazes e loucos fugitivos com sua mão de obra. O manicômio, por mais de setenta anos, está queimando e seu próprio óleo, em sua própria gordura”<sup>29</sup>

<sup>30</sup> No Brasil, os direitos da obra de Bolaño pertencem a Companhia das Letras. Em sua edição, publicada em 2010, o romance tem 856 páginas.

<sup>31</sup> Na “Nota dos herdeiros do autor” presente na edição da Companhia das Letras (BOLAÑO, 2010, p. 11) está escrito que a opção pelo fatiamento em cinco volumes se dava na tentativa do autor, no caso de sua morte, assegurar a situação econômica da família.

características caras à pesquisa. O romance será analisado mais profundamente no quinto capítulo.

## 4.2 Militância e o Infrarrealismo

Em 1968, Bolaño se muda com seus pais para a Cidade do México. O país encontrava-se sob as rédeas de um governo “controverso de caráter democrático”. Após a revolução mexicana, que rompeu definitivamente com a oligarquia da América Latina, o PRI<sup>32</sup>, Partido Revolucionário Institucional, manteve-se hegemônico entre 1929 e 1989 e possuía a totalidade do poder dos estados do México, além do congresso e o judiciário. O PRI acabou por continuar a concentrar o poder e o monopólio da política no país por 70 anos. Tal feito foi incapaz de manter a democracia real e os problemas de desigualdade social e econômica e inclusão das minorias não foram resolvidos. Apesar de levantar uma bandeira socialista e ter apoio de sindicatos, o PRI sofreu críticas por se utilizar de estratégias eleitorais duvidosas e pelo uso de violência contra a oposição, sendo a mais destacada o golpe ao jornal *Excelsior* em 1976<sup>33</sup> e o massacre de Tlatelolco, em 1968 (COSTA, 2015, p. 54).

O Massacre de Tlatelolco, em 1968, foi um ataque militar ao movimento estudantil em que é possível encontrar referências nítidas na literatura de Bolaño. O jovem Arturo Belano, apesar de ser muito jovem à época, teve sua geração marcada por ser “herdeira direta dessa política de silenciamento que havia dilacerado a democracia aparente”. Esse evento é retratado em *Los detectives salvajes* e *Amuleto*. Através da personagem de Auxílio Lacouture, esta que logo no início do romance de 1999 se denomina mãe desses poetas<sup>34</sup>, Bolaño descreve o incidente, contando que Auxílio teria ficado presa no banheiro da Universidade Autônoma do México (UNAM) durante a ocupação dos militares. Esses jovens poetas teriam sido construídos a partir dessa experiência, “marcando novamente o caráter legado da violência que se instaurou: “uma geração saída diretamente da ferida aberta de Tlatelolco, como formigas ou como cigarras ou como pus, mas que não tinha estado em Tlatelolco nem nas lutas de 68”.<sup>35</sup> (COSTA, 2015,

---

<sup>32</sup> Segundo Julia Costa, o PRI (que já continha no nome o paradoxo de ser revolucionário e institucional), foi resultado da revolução mexicana (1910-1917), haveria tentado amenizar as desigualdades do início do processo modernizante, iniciado e mantido pela oligarquia, cujo símbolo foi a ditadura de Porfírio Díaz, que durou 34 anos.

<sup>33</sup> *Excelsior* foi um periódico de grande circulação. Em 76, seu editor-chefe era Julio Scherer. Desde de 68, produziu uma série de reportagens que denunciavam a pobreza e o governo. Em 76, Scherer deixa o jornal sob ameaça de morte junto de outros 250 colaboradores, tornando-se um símbolo da liberdade de expressão jornalística (COSTA, 2015, p. 55)

<sup>34</sup> “Sou amiga de todos os mexicanos. Poderia dizer: sou a mãe da poesia mexicana, mas acho melhor não dizer.” (BOLAÑO, 2008 [1999], p. 9)

<sup>35</sup> Tradução de Julia Costa. “Una generación salida directamente de la herida abierta de Tlatelolco, como hormigas o como cigarras o como pus, pero que no había estado em Tlatelolco ni em las luchas del 68”

p. 55-56)

Bolaño tinha então quinze anos, havia acabado de chegar na Cidade do México. Segundo Júlia Costa (2015, p. 56), o autor “se inteirou da repressão aos estudantes, da desproporcionalidade da ação violenta e de seu subsequente encobrimento pelas forças oficiais”. O exército, unido a agentes infiltrados, avançou contra os manifestantes da *Plaza de las tres Culturas* de Tlatelolco, usando, segundo algumas testemunhas, de estratégias para a rápida remoção dos corpos e a prisão de manifestantes no intuito de camuflar a violência do estado. Apesar da censura à imprensa, o massacre chegou ao conhecimento nacional e internacional. À época, foi divulgado pelo governo mexicano apenas 20 mortes, no entanto, historiadores chegam a afirmar mais de 250 mortes e centenas de presos. Como resultado, houve, por parte de vários intelectuais latino-americanos, a cessação do apoio ao governo. O período de hegemonia do PRI foi denominado por Mario Vargas Llosa como “uma ditadura perfeita” devido à repressão aos opositores e pela propaganda de medo a um levante fascista, camuflado por uma aparente democracia. Esses acontecimentos são reproduzidos em *Los detectives salvajes* e *Amuleto* na voz de Auxílio Lacouture, personagem inspirada na poeta uruguaia Alcira que viveu a mesma situação durante a tomada da UNAM. Segundo nos diz Julia Costa (2015, p. 56):

O medo da morte e a repressão de um estado aparentemente democrático são reiterados por ela e herdados — na relação filial estabelecida pela narradora — pelos jovens poetas mexicanos: a geração de Bolaño e os demais infrarrealistas no mundo extra-ficcional, e pelos real-visceralistas no mundo ficcional.

O retorno de Bolaño ao Chile ocorreu em 1973. O autor tinha vinte anos e, ao chegar à terra natal, encontra um país que vivia os últimos momentos da ascensão de um projeto socialista pouco antes do seu ocaso, quando o general Augusto Pinochet, depois de um golpe de estado, destituiu Salvador Allende. O projeto socialista e democrático que se instituiu foi substituído por um governo ditador que durou 17 anos e que funcionou como um “laboratório de aplicação de políticas neoliberais no mundo, reduzindo o papel do Estado, privatizando ao máximo possível, transformando até mesmo a educação e a saúde em simples mercadorias” (COSTA *apud* FUENTE, 2015, p. 51).<sup>36</sup> Foi um governo que, junto da perseguição e da violência aos opositores, instaurou uma cultura do medo e impôs uma série de medidas que intensificaram as desigualdades sociais no país; um período de grandes privatizações e

---

<sup>36</sup> Tradução de Julia Costa. “Laboratorio en la aplicación de políticas neoliberales em el mundo, reduciendo el rol del Estado, privatizando lo más posible, haciendo hasta de la educación y de la salud simples mercancias”.



valorização do capital privado, onde a influência dos Estados Unidos tornava-se cada vez mais intensa no mercado interno. Sobre isso, Julia Costa (2015, p. 52) enfatiza:

É preciso ainda considerar que uma ditadura como essa não saqueia de sua população somente o que já tinha sido conquistado, mas também o que poderia ter sido, seus projetos e planos. A perda é maior ainda do que o que se tinha conquistado, é uma perda de projetos, projeções e utopias.

Até aquele momento, a revolução iniciada pela *Unidad Popular* (UP)<sup>37</sup> se apresentava como a experimentação mais moderna no que tangia aos aspectos sociais, econômicos e políticos, realizando-se em um ambiente de plena democracia. Julia Costa (2015, p. 51 *apud* GARCÉS, 1991) salienta, ainda, que este processo serviu para desvelar

graves lacunas da prática revolucionária e sua queda era, ao mesmo tempo, a queda da última tentativa socialista e revolucionária da América latina, de cunho democrático e não violento, opção que não tinha se realizado nem mesmo em Cuba, que já havia perdido grande parte do apoio com que inicialmente contava.

Tal é o contexto político e social com que Bolaño se depara ao retornar ao Chile, depois de empreender uma viagem por terra que cruzou a América Latina.<sup>38</sup> O evento, narrado por Auxílio Lacouture em *Los detectives salvajes*, é retratado como “a viagem iniciática de todos os rapazes pobres latino-americanos, percorrer esse continente absurdo”.<sup>39</sup> O autor chegou a Santiago nos últimos dias anteriores ao golpe. Obstinado a lutar contra o novo regime ditatorial, ao se deparar com uma resistência despreparada e ineficaz, o jovem Bolaño, simpatizante das ideias de Leon Trotsky, criticou Salvador Allende que, em seu último pronunciamento, desencorajava a população, pedindo que evitassem se arriscar e priorizassem a segurança própria:

El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse.

Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.

<sup>37</sup> A Unidad Popular foi a coalização de grupos e partidos de esquerda que defendia a “via chilena para o socialismo” e que lançou a candidatura de Salvador Allende a presidência da república do Chile, em 1970 (COSTA, 2015, p. 39).

<sup>38</sup> A viagem de Bolaño se deu através de caronas e ônibus, trata-se de uma “viagem de (re)conhecimento” e é reproduzida por Auxílio Lacouture, em *Los detectives Salvajes*, onde relata a viagem de Arturo Belano (COSTA, 2015, p. 53 *apud* BOLAÑO, 1998, p. 205).

<sup>39</sup> Tradução de Eduardo Brandão para a edição da Companhia das Letras. “El viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo”.

¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!

Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición. (COSTA, 2015, p. 53)<sup>40</sup>

Apesar de declaradamente decepcionado com a posição do presidente<sup>41</sup>, Bolaño, anos depois, acaba por reconhecer como generosa e nobre a declaração de Allende: “Com o tempo, essa é uma das coisas que enobreceram Allende: evitar nossa morte, aceitar a morte para ele mesmo, mas evitando a nossa. Eu acredito que este ato o agigantou de uma maneira imensa”. (COSTA *apud* BRAITHWAITE, 2015, p. 54)<sup>42</sup>.

O 11 de setembro de 73 teria sido uma segunda derrota para Bolaño, segundo Grínor Rojo. A primeira foi o Massacre de Tlatelolco, em 68. Depois de renunciar à luta armada, Roberto Bolaño viajar para o sul do país. No percurso, é detido por alguns policiais e é preso como um terrorista mexicano.<sup>43</sup> Sua prisão e a experiência das brutalidades ocorridas durante o cárcere serviram de inspiração e matéria prima nos contos “Los detectives”, inserido em *Llamadas telefónicas*, e “Carnet de baile”, que faz parte de *Putas asesinas*, além dos romances *La literatura nazi en América* e *Estrella distante*. Há, também, uma menção à prisão vivida por Remo Morán, um dos narradores de *Pista de hielo*. Bolaño fica oito dias na cadeia e, como é reproduzido em todos estes textos supracitados, é libertado após ser reconhecido por ex-colegas de escola que trabalhavam como carcereiros.

Depois da prisão, Bolaño retornou ao México. Na tentativa de retomar a popularidade e a simpatia das classes intelectual e estudantil após o Massacre de Tlatelolco, o México passou por um período fértil e de grande reconciliação entre a política e a produção literária. Foram

<sup>40</sup> Tradução de Julia Morena Costa: “O povo deve se defender, mas não se sacrificar. O povo não deve deixar se arrasar nem se crivar, tampouco pode se humilhar. Trabalhadores da minha Pátria, tenho fé no Chile e em seu destino. Superarão outros homens este momento cinza e amargo no qual a traição pretende se impor. Continuem vocês sabendo que, muito mais cedo do que tarde, de novo abrirão as grandes alamedas por onde passe o homem livre, para construir uma sociedade melhor. Viva Chile! Viva o povo! Vivam os trabalhadores! Estas são minhas últimas palavras e tenho a certeza de que meu sacrifício não será em vão, tenho a certeza de que, pelo menos, será uma lição moral que castigará a felonía, a covardia e a traição.”

<sup>41</sup> “Cuando volví a Chile, poco antes del golpe, creía en la lucha armada, creía en la revolución permanente y creía que eso estaba ya. Volví dispuesto a luchar en Chile y después seguir luchando en Perú y Bolivia. (...) Allende, para nosotros, en aquellos años era más bien conservador. Recuerdo que el 11 de septiembre, en un momento, estoy esperando que me den armas para ir a luchar y escucho que Allende dice en su discurso poco menos, entre líneas, váyanse a sus casas (...). A mí en ese momento me pareció algo horrible, casi una traición que nos hacía Allende cuando los jóvenes estábamos dispuestos a pelear por él.” (COSTA, 2015, p. 53)

<sup>42</sup> Tradução de Julia Morena Costa: “Con el tiempo, ésa es una de las cosas que han enoblecido a Allende: evitarnos la muerte, aceptar la muerte para él mismo pero evitármola a nosotros. Yo creo que lo ha agigantado de una manera imensa.”

<sup>43</sup> Segundo Julia Morena Costa, o sotaque de Bolaño havia levantado as suspeitas que o levaram a ser preso. “Bolaño é estrangeirizado em seu próprio país natal, assim como era estrangeirizado no México por ser Chileno, tendo sido preso sem uma acusação que pudesse ser comprovada.” (*ibidem*, p. 54)

autorizadas uma quantidade substancial de bolsas e subsídios aos autores que apoiavam o governo. O PRI, que já detinha a hegemonia política, por meio desta aproximação estratégica com a literatura, passa a deter, também, a produção intelectual. Os autores que coadunavam com os propósitos políticos do partido desfrutavam de lugar de destaque e amparo financeiro, constituindo o elo entre a literatura e a política na construção da hegemonia da produção editorial. “Essa hegemonia política e literária, a aparência de democracia e a pobreza mexicana serão alvos das críticas de Bolaño e dos demais infrarrealistas”. (COSTA, 2015, p. 57)

O movimento Infrarrealista foi fundado por Bolaño e outros poetas, a exemplo de Mario Santiago Papisquiari, no rastro das esterilidades estéticas e utópicas, consequência do contexto social e artístico delineado. Ao retornar ao México, depois do fracasso dos seus objetivos revolucionários, Bolaño se reúne com outros autores que, assim como ele, estavam à margem da conjuntura sócio-política e que suas obras, sua poesia, mostravam-se como forma de resistência e rejeição à produção literária hegemônica mexicana (e latino-americana). Os “Infras”, como eram chamados, criticavam, além dos escritores que apoiavam o PRI, figuras de destaque na literatura latino-americana e mundial, como Octavio Paz<sup>44</sup>, no contexto mexicano, e Pablo Neruda, dois “poetas-astros”, alcunha dada por Bolaño pela posição hegemônica e aceitação crítica e editorial garantidas. No caso de Neruda, soma-se à posição privilegiada do poeta o contraste com a significação política que este teve na esquerda chilena. (*ibidem*, 2015, p. 62)<sup>45</sup>

Quanto a estes três “impérios” da poesia (Paz, Neruda e o escritores do PRI), Bolaño afirma:

[...] para mi generación, o para algunos poetas de mi generación, la disyuntiva estaba entre una poesía comprometida con la lucha social, que nos llevaba directos a la afasia, a la catatonía, como era la poesía de Neruda, de la que realmente abominábamos, o la de Octavio Paz, que era una poesía o una actitud con la que tampoco comulgábamos, como de torre de marfil, o torre de algo, por la que no sentíamos el menor interés. Y lo que buscábamos era una tercera vía estética, algo que no fuera ni el realismo socialista al que nos abocaba Neruda, ni ‘la otredad’ paciana<sup>46</sup>. (COSTA *apud* BRAITHWAITE, 2015, p. 64)

<sup>44</sup> Poeta mexicano, vencedor do Prêmio Nobel de 1990.

<sup>45</sup> Pablo Neruda foi pré-candidato à presidência do Chile pelo Partido Comunista, no entanto retirou sua candidatura para que Salvador Allende se candidatasse. Neruda apoiou o governo de Allende até o final. É o vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1971.

<sup>46</sup> Tradução de Julia Morena Costa: “para minha geração, ou para alguns poetas da minha geração, a disjuntiva estava entre uma poesia comprometida com a luta social, que nos levava diretamente à afasia, à catatonía, como era a poesia de Neruda, à qual realmente abominávamos, ou a de Octavio Paz, que era uma poesia ou uma atitude com a qual tão pouco comungávamos, como de torre de marfim, ou torre de algo, pela qual não sentíamos o menor interesse. E o que buscávamos era uma terceira via estética, algo que não fosse nem o realismo socialista que nos abocava Neruda, nem ‘la otredad’ paciana.”

Embora concordasse com o fato de que o status de figura central da literatura chilena pertencia a Neruda, para Bolaño, o melhor escritor chileno, de fato, era Nicanor Parra, que figurava como uma “saída” ao impasse político e literário que a conjuntura formada pelo cânone criava. Parra não era filiado à esquerda e, tampouco, à direita, e era adepto da antipoesia a por meio da utilização do humor negro. Sobre Parra:

El que sea valiente que siga a Parra. (...) Un apunte político: Parra ha conseguido sobrevivir. No es gran cosa, pero algo es. No han podido con él ni la izquierda chilena de convicciones profundamente derechistas ni la derecha chilena neonazi y ahora desmemoriada. No han podido con él la izquierda latinoamericana neoestalinista ni la derecha latinoamericana ahora globalizada y hasta hace poco cómplice silenciosa de la represión y el genocidio. (COSTA *apud* BOLAÑO, 2015, p. 65)<sup>47</sup>

A crítica dos Infrarrealistas ao mercado editorial, tanto no México quanto na América Latina em geral, dava-se em sua “configuração como campo de disputa desleal”. O grupo, conhecido pela sabotagem em lançamentos e recitais de poesia, adquiriu o lugar de resistência aos poderes constituídos pelos que se mantinham sob a redoma do cânone de Octavio Paz e o governo do PRI. O Infrarrealismo, que aparece como Realismo Visceral no romance *Los detectives salvages*, com a proposição de uma literatura que se aproximasse da vida em que a “percepção se abre mediante uma ética-estética levada até o limite”<sup>48</sup>. O primeiro manifesto infrarrealista foi escrito por Bolaño, em 1977, chamando-se “Dejénlo todo nuevamente: primer manifesto del movimiento Infrarrealista”, e foi publicado em *Correspondencia Infra, revista mensual del movimiento infrarrealista*<sup>49</sup>, em que aparece inscrito na tradição das vanguardas, crítica da posição hegemônica, e onde destaca as influências, enaltece o cinético e sublinha o desejo de radicalização de tais características (COSTA, 2015, p. 67).

*Correspondencia Infra, revista mensual del movimiento infrarrealista*, publicada entre outubro e novembro de 1977, teve apenas uma edição, consequência de ter emergido em um momento em que os principais membros do grupo já começavam a deixar o México e migravam para Europa. Além desta revista, o movimento teve outras duas publicações, *Pájaros de calor e Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos* (Bolaño não participou desta última por não ser mexicano). Segundo Julia Morena Costa (2015, p. 67), o movimento marcou a última tentativa

<sup>47</sup> Tradução de Julia Morena Costa. “Os que sejam valentes que sigam Parra. (...) Um apontamento político: Parra conseguiu sobreviver. Não é grande coisa, mas algo é. Não puderam com ele nem a esquerda chilena de convicções profundamente direitistas nem a direita chilena neonazi e agora desmemoriada. Não puderam com ele a esquerda latino-americana neo-estalinista nem a direita latino-americana agora globalizada e até faz pouco tempo cúmplice silenciosa da repressão e do genocídio.”

<sup>48</sup> Tradução de Julia Morena Costa. “percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último”.

<sup>49</sup> Dois outros manifestos foram escritos por Mario Santiago Papasquiaro e Anaya, mas não chegaram a ser publicados (COSTA, 2015, p. 67)

do autor de se inscrever na linhagem dos movimentos vanguardistas.

A empreitada literária de Roberto Bolaño pode ser vista como uma jornada de sobrevivência. Com isto, entende-se que sua literatura, além de um campo do desejo: Bolaño dedicava-se à poesia e, por consequência do insucesso editorial, afirmava que as principais dúvidas quanto a seguir com a carreira de escritor se concentravam em questões econômicas. Na adolescência, Bolaño que já se autodenominava escritor, abandonou os estudos para se empenhar no desenvolvimento de sua literatura, e nunca chegou a frequentar a universidade como aluno matriculado e sequer concluiu o ensino médio. Sobre sua posição enquanto jovem escritor:

A marginalidade, em Bolaño, ultrapassa as questões editoriais e também se apresenta nas suas escolhas e acessos educacionais, laborais e sociais. A falta de estudos formais, a precariedade da maior parte de seus empregos após 68 deixar o México e o envolvimento com as drogas etc. são, também, fatores que o alijaram da aceitação social. No entanto, embora escrevesse, o que queria era “viver como poeta”. Importa ressaltar que vários são os personagens em sua obra que vivem como poetas embora não publiquem ou que escrevam com escassez e não se tenha acesso às suas produções literárias e que recebam a alcunha de “poeta” devido mais ao modo de vida que à obra em si. Assim o são Cesárea Tinajero, Arturo Belano, Ulises Lima, entre tantos outros. O autor afirma: “para mí, ser poeta era, al mismo tiempo, ser revolucionario y estar totalmente abierto a cualquier manifestación cultural, cualquier expresión sexual, en fin, abierto a todo, a cualquier experiencia con drogas, (...) era hermandad universal, algo totalmente utópico”. (COSTA *apud* BRAITHWAITE, 2015, p. 68)<sup>50</sup>

Na Europa, como estratégia de sobrevivência material, Bolaño passa a dedicar-se à prosa, uma vez que sua poesia, que não contava com grande reconhecimento crítico, não lhe concedia os meios necessários para viver. Então começa a participar de inúmeros concursos literários. Aprendera com o escritor e amigo Di Benedetto uma estratégia que lhe garantia uma segurança para a participação nestes concursos. Tal estratégia é narrada no conto “Sensini”, contido em *Llamadas telefónicas* (conto que Bolaño dedicou em Di Benedetto), e consistia em enviar o mesmo texto para diferentes concursos, modificando apenas o título. O próprio autor era um crítico veemente de tais concursos, apontava, como explicita Julia Morena Costa, os favorecimentos e a incompetência de um jurado, que não incomumente se repetia em editais distintos, e que se mostravam incapazes de perceber a tática, de forma a sugerir que os jurados sequer liam os textos inscritos.

Demorou certo tempo até que Bolaño conseguisse se manter financeiramente com a

---

<sup>50</sup> Tradução da autora “para mim, ser poeta era, ao mesmo tempo, ser revolucionário e estar totalmente aberto a qualquer manifestação cultural, qualquer expressão sexual, enfim, aberto a tudo, a qualquer experiência com drogas, (...) era irmandade universal, algo totalmente utópico.”

literatura. Enquanto dava os primeiros passos no continente europeu, trabalhou em inúmeras atividades não ligadas à produção literária ou intelectual, atividades braçais como lavador de pratos, selecionador de frutos ou vigia de um camping noturno, afazeres e serviços que serviam de material para inúmeros dos seus contos e romances. Mais tarde, no entanto, depois de alcançado certo reconhecimento pela sua literatura, passa a dedicar-se a produção de artigos para suplementos culturais, trabalhou como crítico literário e continuou a empenhar-se em sua prosa. A produção de Roberto Bolaño foi acelerada no início dos anos 1990, após o autor ser diagnosticado com insuficiência hepática. Sabendo da possibilidade da própria morte, Bolaño chegou a publicar quase um livro por ano até 2003, quando faleceu enquanto aguardava na fila por um transplante.

Como dito no início deste capítulo, Bolaño foi galardoado com prêmios importantes da literatura, sobretudo de língua espanhola. Após a sua morte, com a publicação do seu último trabalho, que lhe consumiu os últimos anos de vida, *2666*, o reconhecimento atravessou as fronteiras do idioma e do desenvolvimento.

Acredita-se que a introdução à vida, à obra e ao contexto político e social de Bolaño foi suficiente para que a análise pudesse seguir seu fluxo. No próximo capítulo, portanto, o estudo se ocupará de observar os aspectos éticos e estéticos do último romance do autor, *2666*, usado como recorte, embora, como foi dito (inclusive pelo próprio autor), seja impossível ou, minimamente inviável, para a compreensão de sua narrativa, ignorar as imbricações entre as obras.

## 5 FIGURAÇÕES DO DESERTO: O FIM DA HISTÓRIA EM 2666

O intuito deste capítulo é analisar o romance *2666* de Roberto Bolaño na esteira das considerações e contextualizações apresentadas nos capítulos anteriores. O autor empreendeu os últimos anos de sua vida na construção desse imenso romance, escrevendo-o num pulso febril, um embate contra sua própria saúde e com o tempo. O resultado: “uma espécie de meditação em escala planetária sobre a catástrofe e o mal” como diz Gustavo Ribeiro (2016, p. 54). Passemos às análises da estrutura e das escolhas estéticas do autor, para depois seguir pelas imbricações filosóficas e discursivas sobre o Fim da História.

### 5.1 A anatomia de 2666

O mais longo e audacioso livro de Roberto Bolaño é dividido em cinco partes, que, em determinado momento, com a saúde debilitada, o autor, por motivos econômicos, como foi dito no capítulo anterior, teria dito que deveriam ser publicados separadamente, de forma que as vendas assegurassem a situação financeira de sua esposa e filhos. No entanto, dias antes de se internar, Bolaño se encontrou com seu editor, Jorge Herralde, e juntos decidiram pela publicação em um único volume. Devido à dimensão do romance e o contexto apressado com que foi escrito e apresentado aos editores, especulou-se sobre o seu inacabamento. Na nota à primeira edição, de 2004<sup>51</sup>, o crítico literário espanhol Ignacio Echevarría, amigo pessoal de Bolaño, que esteve presente durante a confecção do livro, assegura que o que entregavam era um texto muito próximo ao objetivo traçado pelo autor. Quanto à opção de publicar as partes do romance reunidas, Echevarría faz duas considerações: a primeira corresponde a um aspecto intratextual, diz respeito à compreensão da obra:

No entanto, depois da leitura do texto, parece preferível restituir ao romance o seu conjunto. Embora tolerem uma leitura independente, as cinco partes que integram *2666*, além dos muitos elementos que compartilham (um tecido sutil de motivos recorrentes), participam inequivocamente de um desígnio comum. Não vale a pena se empenhar em justificar a estrutura relativamente “aberta” que as abarca, ainda menos quando se conta com o precedente de *Os detetives selvagens*. Se este romance tivesse sido publicado postumamente, não teria dado ensejo a todo tipo de especulações acerca do seu inacabamento? (BOLAÑO, 2010, p. 850)

A segunda observação remete ao apetite do autor para com as longas narrativas. Segundo o

---

<sup>51</sup> A nota que aqui se reproduz diz respeito à que foi anexada à edição da Companhia das Letras, de 2010, (BOLAÑO, 2010, p. 849-852)

crítico espanhol, Bolaño que havia se mostrado um grande contista e autor de várias novelas magistrais

sempre se jactou, uma vez que embarcara na redação de *2666*, de se haver com um projeto de dimensões colossais, que deixava bem para trás, tanto em ambição quanto em extensão, *Os detetives selvagens*. A envergadura de *2666* é indissociável da concepção de original de todas as suas partes, também da vontade de risco que o anima, e de sua insensata aspiração de totalidade (*ibidem*, p. 850)<sup>52</sup>.

A influência e o fascínio pelas obras de grande complexidade e extensão era tanta que, Bolaño, em uma entrevista publicada em janeiro de 2001, quando se encontrava no meio do processo de elaboração de *2666*, disse que “é uma obra tão bestial que pode acabar com a minha saúde, que já é delicada. E, quando terminei *Los detetives salvages*, jurei nunca mais fazer um romance rio: cheguei a ter a tentação de destruí-lo, já que o via como um monstro que me devorava.”<sup>53</sup> No entanto, o desejo de um livro de tais proporções foi maior que o “monstro”. Echevarría, ao dar continuidade às ponderações sobre a escolha, ainda usa, como argumento para a unificação das partes, um trecho do próprio *2666*, situado em “A parte de Amalfitano”, onde o personagem Oscar Amalfitano, um dos protagonistas, tece reflexões decepcionadas quanto ao crescente prestígio das narrativas curtas e fechadas em detrimento às obras extensas:

Escolhia *A metamorfose* em vez de *O processo*, escolhia *Bartleby* em vez de *Moby Dick*, escolhia *Um coração simples* em vez de *Bouvard e Pécuchet*, e *Um conto de Natal* em vez de *Um conto de duas cidades* ou de *As aventuras do Sr. Pickwick*. Que triste paradoxo, pensou Amalfitano. Nem mais os farmacêuticos ilustrados se atrevem a grandes obras, imperfeitas, torrenciais, as que abrem caminhos no desconhecido. Escolhem os exercícios perfeitos dos grandes mestres. Ou o que dá na mesma: querem ver os grandes mestres em sessões de treino de esgrima, mas não querem saber dos combates de verdade, nos quais os grandes mestres lutam contra aquilo, esse aquilo que atemoriza a todos nós, esse aquilo que acovarda e põe na defensiva, e há sangue e ferimentos mortais e fetidez. (BOLAÑO, 2010, p. 225)<sup>54</sup>

Em seu livro *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés analisa a repercussão dos romances extensos nos dias atuais. No capítulo chamado “A volta do romanção”, a professora diz que o gênero (o romance), desde suas origens, tem uma vocação ao gigantismo, mas que em meado do século passado (tempo em que viveu Bolaño), a maioria dos romances prezados pelos críticos e leitores internacionais passou a limitar-se a um número

<sup>52</sup> Itálicos como no original.

<sup>53</sup> Tradução livre. “es una obra tan bestial, que puede acabar con mi salud, que ya es de por sí delicada. Y eso que al terminar *Los detetives salvages* me juré no hacer nunca más una novela río<sup>53</sup>: llegué a tener la tentación de destruirla toda, ya que la veía como um monstro que me devoraba”. (BRAITHWAITE, 2006, p. 113)

<sup>54</sup> Itálicos como no original.



médio de páginas (algo em torno de duzentas) e de personagens. A professora chega a usar o chileno para expor o fenômeno da crescente aceitação dos grandes romances no final do século:

Ora, alguns dos romances mais comentados, premiados e vendidos na virada do milênio são muito extensos, têm uma grande quantidade de personagens e histórias concomitantes. Por exemplo: *Os detetives selvagens*, de Roberto Bolaño, tem cerca de seiscentas páginas, e *As benevolentes*, do franco-americano Jonathan Littell, cerca de novecentas. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 171)<sup>55</sup>

Trata-se de uma tendência que parece continuar nessas duas primeiras décadas do século, diz Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 171), que contraria uma ideia de que, nos dias atuais, as pessoas têm menos tempo para se dedicarem à leitura. Segundo a professora:

Os romancistas recentes parecem ter readquirido a ambição de colher, na história recente de seus países, uma faixa de tempo e traçar em seu interior um grande painel social, por meio de histórias individuais representativas, iluminadas explícita ou implicitamente por reflexões filosóficas, políticas e estéticas dos narradores (...) Parece que quanto mais a informação se expande e se dispersa, maior o desejo dos leitores por textos estruturados, coerentes e reflexivos.

No que tange a Roberto Bolaño, as características desses romancistas recentes, citadas pela professora, se mostram bastante assertiva.

A partir destas considerações iniciais, dar-se-á início a análise de cada parte do romance, levando em consideração que estas se direcionam a dois núcleos principais: a busca pelo escritor recluso Benno von Archimboldi e os assassinatos de mulheres que acontecem na cidade fictícia de Santa Teresa, que se localiza na fronteira que divide o México dos Estados Unidos, que se apresenta como uma ficcionalização da Ciudad Juarez, onde centenas de mulheres são, de fato, assassinadas todos os anos.<sup>56</sup>

O romance é iniciado pela “Parte dos críticos”, que compreende cerca de 150 páginas do total da obra. Sua ação é centrada nas experiências de um grupo de críticos literários europeus que se ligam pelo interesse obsessivo por um escritor alemão recluso chamado Benno von Archimboldi, sobre o qual não conseguem reunir mais do que poucos fragmentos de sua biografia. Os críticos têm, cada um, uma nacionalidade diferente: Jean-Claude Pelletier é francês, Manuel Espinosa, espanhol, Piero Morini, é italiano e Liz Norton, inglesa. A narrativa de suas histórias é feita de maneira esquemática, na ordem escalonada acima, com um estilo em que é possível notar, com nitidez, a influência da literatura borgiana.

---

<sup>55</sup> Itálicos como no original.

<sup>56</sup> Em dezembro de 2016, a BBC Brasil publicou uma reportagem sobre o feminicídio em Ciudad Juarez. A reportagem está disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/internacional-38183545>

A primeira vez que Jean-Claude Pelletier leu Benno von Archimboldi foi no Natal de 1980, em Paris, onde fazia estudos universitários de literatura alemã, aos dezenove anos de idade. O livro era D'Arsonval. O jovem Pelletier então ignorava que esse romance era parte de uma trilogia (formada por O jardim, de tema inglês, A máscara de couro, de tema polonês, assim como D'Arsonval era, evidentemente, de tema francês), mas essa ignorância ou esse vazio ou esse desleixo bibliográfico, que só podia ser atribuído à sua extrema juventude, não subtraiu em nada o deslumbramento e a admiração que o romance lhe causou (BOLAÑO, 2010, p. 15)<sup>57</sup>.

Aos poucos, de maneira orgânica, os demais críticos vão sendo introduzidos, todos, a partir de suas experiências em relação à literatura de Archimboldi. Este, cuja figura serve de norte à narrativa, permanece oculto. É comumente associado ao escritor norte-americano Thomas Pynchon<sup>58</sup> ou a J.D Salinger (Dalton Trevisan no Brasil). Então, uma vez entrelaçados, Bolaño tece uma rede de especulações acerca do paradeiro do escritor. Os críticos, eventualmente, se encontram em feiras de livros e palestras sobre literatura alemã e criam laços emocionais entre si, até que surge uma pista substancial que faz com que intuem que Archimboldi está no México, em Santa Teresa. Bolaño se utiliza de uma ironia subliminar quanto à cultura europeia representada pelos críticos que não medem esforços e cruzam oceanos na busca pelo escritor, sugerindo certa vaziez de suas vidas cotidianas. Archimboldi, para os críticos, figuraria como um alicerce, um símbolo da satisfação profissional almejada, um trabalho que preenche suas vidas e que serve de alegoria da vida profissional de um mundo pós-moderno.

O segundo tomo, o menor entre eles, com apenas sessenta e quatro páginas, trata da figura de um professor, estabilizado na cidade de Santa Teresa, e é chamado de “A parte de Amalfitano”. Oscar Amalfitano, que já aparece na parte dos críticos, auxiliando-os na busca por Archimboldi, é um professor chileno vindo da Espanha, que se mostra como figura central da narrativa. Vive em Santa Teresa com a sua filha, Rosa, depois que sua esposa, Lola, o abandonou. O foco narrativo de sua história é alternado, quase que sub-repticiamente algumas vezes, entre as cartas de Lola e o cotidiano do professor. “Amalfitano e sua mulher Lola vivem seus enigmáticos e separados *estados de alma* e seus atos concentram alguns aspectos e fazem a densidade sócio-histórica de um final de festa do capitalismo declinante” (RAVETTI, 2016, p. 68). O hiper-realismo de Bolaño ganha, nesta parte, um contraste algo absurdo ao traçar o cotidiano do professor chileno, vivendo em Santa Teresa com a filha adolescente, convivendo com o medo numa cidade assolada por crimes de caráter misógino, depois que sua esposa os

<sup>57</sup> Logo no primeiro parágrafo de 2666, percebe-se a influência do argentino: a disposição das informações, a entrada abrupta ao enredo que dá o tom da narrativa, as referências às obras imaginárias, a vivência acadêmica etc.

<sup>58</sup> Pynchon é conhecido por se esquivar de entrevistas e demais aparições midiáticas, que gerou especulações sobre sua real identidade.

deixa para ir em busca de um poeta homossexual, que se encontra internado no manicômio de Mondragón. Outros elementos se somam para acentuar ainda mais o estranhamento: a partir de certo ponto, durante os embates com a própria razão, numa tentativa de subverter a lógica, Amalfitano pendura no varal do quintal, aos fundos da casa, um livro de Rafael Dieste, *Testamento geométrico*, numa espécie de performance artística íntima que dialoga com Marcel Duchamp. Além disso, a parte é assinalada por um caráter onírico e espectral, onde Bolaño se utiliza de sonhos para explicar, ou sugerir, a natureza da angústia do professor, e, também introduz, através de uma espécie de desvarios, uma voz que constantemente o chama de “bichona”. “Mas a voz voltou e desta vez disse, suplicou que ele se comportasse como um homem e não como uma bichona. Bichona? fez Amalfitano. Sim, bichona, bicha, veado, disse a voz. Ho-mos-se-xual, disse a voz” (BOLAÑO, 2010, p. 207). A ausência de convencionalidade, a ausência aparente de sentido que são reproduzidas pelos atos do professor, evidenciam a forma como “A parte de Amalfitano” possui, em seu âmago, um microcosmo do que a obra é na realidade: estruturas distintas que desafiam a lógica e a racionalidade do mundo enunciado como real.

A seguir, a terceira parte, “A parte de Fate” funciona como uma pausa que antecede uma transição. A narrativa é delineada a partir do ponto de vista de Quincy Williams, também conhecido como Oscar Fate, um jornalista negro, nascido em Nova York, que atravessa a fronteira com o México e chega à Santa Teresa para cobrir uma luta de boxe. O autor, então, adota um estilo mais próximo ao do romance norte-americano. Bolaño não descreve o personagem como faria um latino-americano ou um espanhol, mas incorpora um sotaque estadunidense que poderia ser percebido em Don DeLillo, Cormac McCarthy ou até Ernest Hemingway. Estratégia apropriada, uma vez que se percebe as diferenças culturais que envolvem Fate. Se até esse ponto o romance se apresentava como um colosso absurdo, uma espécie de *nonsense* latino, o que se mostra na sequência é uma vida contada com um texto enxuto e com sobriedade excessiva. Fate, ao chegar ao México, toma conhecimento dos assassinatos que vêm ocorrendo e decide iniciar uma investigação, o que faz com que apareça uma série de “pontes” entre a sua parte e as partes anteriores. A narrativa de Fate auxilia o leitor a situar-se em relação ao tempo do relato. *2666*, embora percorra quase todo o século XX em suas cinco partes, tem um núcleo temporal que pode ser estabelecido no início dos anos noventa.<sup>59</sup> Fate se embrenha na vida noturna mexicana, envolve-se com traficantes e conhece

---

<sup>59</sup> Tal momento histórico tem um peso significativo na trama. Os Estados Unidos declaram uma guerra ao narcotráfico, implementando uma política de controle da fronteira com o México. O principal objetivo é conter os

Rosa Amalfitano, filha do professor chileno, àquela altura completamente louco. O relato de Fate faz a transição das fronteiras geográficas e temporais, sociais, culturais e estéticas. É apresentado o contraste entre uma visão anglo-saxônica objetiva e *clean* e os acontecimentos absurdos, à beira do fantástico, e envolto à mistérios da outra parte da fronteira. O embate entre as culturas, as lógicas se mostram como uma espécie de experimento narrativo empírico de um autor que viveu dos dois lados, mostrando a natureza distinta dos povos, das regiões e dos indivíduos. Além disso, faz a transição de uma narrativa onde os jogos metaliterários, as ironias surreais, as piadas ocultas dão a vez a um absurdo que já não soa ameno ou engraçado, uma espécie de flerte com o existencialismo francês, uma atmosfera em que o “nada” traz o desespero. Não à toa, Bolaño opta por começar a narrativa de Fate com a morte de sua mãe, assim como Albert Camus, em *O estrangeiro*.

Essa transição, no entanto, não diminui o estranhamento suscitado pela quarta parte do livro, denominada “A parte dos Crimes”. Trata-se da mais extensa e audaciosa fração do livro. Em cerca de 264 páginas, Bolaño dispõem as descrições dos assassinatos das mulheres, de maneira distante, jornalística e quase forense:

Cinco dias depois, antes que o mês de janeiro acabasse, foi estrangulada Luisa Celina Vázquez. Tinha dezesseis anos, de compleição robusta, pele branca, e estava grávida de cinco meses. O homem com o qual vivia e o amigo deste se dedicavam a pequenos furtos em lojas e revendedoras de eletrodomésticos. A polícia apareceu, alertada por um aviso dos moradores do edifício, situado na avenida Rubén Darío, na colônia Mancera. Depois de forçar a porta encontraram Luisa Celina estrangulada com um fio de televisão. (BOLAÑO, 2010, p. 344)

Em junho morreu Emilia Mena Mena. Seu corpo foi encontrado no lixão clandestino perto da rua Yucatecos, na direção da olaria Hermanos Corinto. No laudo médico-legal indica-se que foi estuprada, esfaqueada e queimada, sem especificar se a causa da morte foram as facadas ou as queimaduras, e sem especificar tampouco se no momento das queimaduras Emilia Mena Mena já estava morta. No lixão onde foi encontrada ocorriam constantes incêndios, a maior parte voluntários, outros fortuitos, de modo que não se podia descartar que as calcinações de seu corpo se devessem a um fogo dessas características e não à vontade do homicida. O lixão não tem nome oficial, porque é clandestino, mas tem sim um nome popular: chama-se El Chile. (*ibidem*, p. 360)

Os dois trechos reproduzidos acima assinalam o tom que a narrativa desta quarta parte apresenta. A violência e a influência da literatura policial são constantes em Bolaño, no entanto, o que distingue esta das demais obras do autor, como *Nocturno del Chile* e *Amuleto*, em que

---

cartéis Colombianos e da América do Sul (Pablo Escobar, apesar de morto, ainda reverberava na consciência dos americanos), no entanto, o México, geograficamente estratégico para o fluxo internacional do tráfico.

figuram tais elementos, é que no caso de 2666 a violência e o horror não se mostram como consequências diretas da política, das ditaduras que assolaram a América Latina no século XX e que, como foi apresentado no capítulo anterior, Bolaño vivenciou. Trata-se de uma estética do extermínio em que Bolaño evidencia a ilegibilidade dos mortos em uma realidade pós-moderna.<sup>60</sup> Ainda que as vítimas das ditaduras e das guerras, a exemplo do holocausto perpetrado pelo nazismo alemão, permaneçam presas eternamente no anonimato, elas fazem parte do espólio cultural da história da humanidade. Foram sentidas, ressentidas e ocasionalmente levadas à justiça e solucionadas. No caso das mulheres assassinadas em Santa Teresa (Ciudad Juarez), mortes cujos traços e assinaturas são diferentes e que não apontam para um assassino que possa ser submetido à justiça, parecem ser mortes que não se vinculam a ninguém. São vítimas cotidianas, desconhecidas, publicadas com frieza e técnica na mídia.

Por fim, a última das partes do livro: “A parte de Archiboldi”. Numa espécie de diálogo com a primeira parte, que trata dos críticos que impetuosamente procuram o escritor Benno von Archiboldi, a quinta parte de 2666 tem seu foco ajustado na figura do escritor alemão. Bolaño retoma o episódio da Segunda Guerra Mundial para contar a história de Hans Reiter que, após matar um assassino de judeus chamado Sammer, adota o pseudônimo Benno von Archiboldi (BOLAÑO, 2010, p. 738). A narrativa, aos poucos, descortina algumas das pontas soltas deixadas nas outras partes. Narra-se a experiência militar do escritor, sua vida pós-guerra, sua introdução na literatura, por fim, como este tornou-se o “fantasma” que os críticos da primeira parte e, à essa altura, o leitor, procuram. A Segunda Guerra e o Nazismo já haviam figurado em outras obras de Bolaño, em 2666 aparece como que para montar o contraponto entre os holocaustos: institucionalizado, historicamente inscrito, ou aquele se dilui no cotidiano fatigado das regiões subdesenvolvidas.

Uma vez introduzidas as partes, passa-se à análise das escolhas e estratégias estéticas usadas pelo autor na composição do romance.

## 5.2 Estratégias estéticas e narrativas

Bolaño é considerado por muitos como um dos maiores narradores em língua espanhola do século XX, no rastro de Cortázar, García Márquez e Jorge Luis Borges. Quanto a este último, o chileno se inscreve numa mesma linhagem, a de narradores cujas obras são marcadas pela reflexão constante e experimentação sobre os modos de representação narrativa, as inquisições

---

<sup>60</sup> Este assunto será abordado mais profundamente no último tópico deste capítulo “Um futuro pós-apocalíptico agora: o Fim da História em 2666”

sobre o tempo, a incessante observação da literatura e dos seus agenciamentos em épocas e línguas longínquas, os enredos onde o destino dos personagens se cruzam e tecem as histórias “que saltam à superfície e que só a ficção literária desvendada como projeções imaginárias que tomam o estatuto de real, a imersão na desolação pela falta de sentido amenizada pela firme decisão de criar esses sentidos, apesar de tudo”. (RAVETTI, 2016, P. 66-67)

As obras de Bolaño, em sua maioria absoluta, percorrem os mesmos temas: amizade, violência, política e, claro, a literatura. Sua literatura e sua vida se emaranham uma na outra, sempre envoltas à produção intensa e a uma relação turbulenta entre a marginalidade e o cânone literário. Como exposto no capítulo 4 deste estudo, Bolaño pertence a uma geração que testemunhou a ascensão dos projetos utópicos dos regimes latino-americanos que antecederam uma abrupta guinada do continente ao neoliberalismo e seu histórico de ditaduras marcadas pela utilização da violência e da censura. E também de uma geração herdeira das vanguardas literárias que viram seu malogro ao se deparar com o esgotamento dos temas e das estéticas vigentes do período (COSTA, 2015, p. 33). Bolaño é um caso paradigmático de resistência, seja no que tange às vanguardas, seja no que diz respeito às utopias humanistas. Sobre sua obra, paira uma atmosfera preenchida por um sentimento de orfandade em relação à derrocada destes dois projetos. E enquanto resistente, invariavelmente remonta ao passado, rompendo, desta forma, os ditames da anistoricidade modernista, ao mesmo tempo em que se utiliza das suas estratégias para engendrar sua historiografia metaficcional. O Movimento Infrarrealista, que ele ajudou a fundar, na esteira de um movimento peruano, o movimento Hora Zero<sup>61</sup>, buscava “fazer a revolução por meio da palavra e encontrar a liberdade suprema no lirismo, ou como nos diz o manifesto infrarrealista: ‘nossa ética é a Revolução, nossa estética a Vida: uma-só-coisa’”<sup>62</sup> (COSTA *apud* MADRIAGA CARO, 2015, p. 26).

A literatura e a vida “uma-só-coisa” foram trabalhadas por toda a sua obra. Como um sujeito que presenciou e vivenciou a ruptura com relação às antigas acepções do real, da Verdade e das referências, Bolaño preferiu os inúmeros pontos-de-vista, os múltiplos narradores, as muitas vozes e estilos para fazer a representação do seu tempo e das suas conjunturas, rompimento claro com uma concepção centrada e unificada de história.<sup>63</sup> A

<sup>61</sup> No manifesto Infrarrealista “Déjenlo todo, nuevamente”, que Bolaño assinou, lê-se: “Nos antecede Hora Zero”. Acredita-se que esta influência tenha sido intermediada por Mario Santiago, que mantinha relações com o Peru e com Ramirez Ruiz, que também participou do Hora Zero e viveu no México. (COSTA, 2015, p. 65)

<sup>62</sup> Tradução de Julia Costa: “coisa’hacer la revolución por médio de la palabra y encontrar la libertad suprema en el lirismo, o como dice el manifesto infrarrealista: ‘nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa.’”.

<sup>63</sup> Essa característica é encontrada na maioria dos seus romances, mas não em todos. *Monsieur Pain*, de 1984, por exemplo, é uma exceção. Narrado por apenas um personagem, com uma trama linear e características do romance clássico.

fragmentação das narrativas é um forte elemento em Bolaño. Clara influência do cinema, os fragmentos atuam como cortes; trocas abruptas de personagens, do tempo verbal, a inserção de cenas oníricas, cartas que se dissolvem na narrativa, depoimentos aparentemente aleatórios (como em *Los detectives salvajes*), a não linearidade temporal, são apenas alguns dos recursos largamente utilizados pelo autor.

Em *2666*, como pôde ser percebido no tópico anterior, é possível encontrar a maioria de tais características, no entanto, este tópico se concentrará em duas: a fragmentação e a seriação. Nas cinco partes que compõem o volume, não se vê a separação por capítulos, mas em blocos de textos aparentemente aleatórios que contam as histórias dos personagens. As ideias são expostas em pequenas doses, um real que se reflete como num espelho estilhaçado, cacos que servem como pequenas janelas e compõem um mosaico em que Bolaño descreve a natureza monstruosa de um mundo pós-industrial. A escolha de tal estratégia pode ser deduzida através do próprio romance: a figura do escritor recluso Benno von Archimboldi remete ao pintor italiano Giuseppe Arcimboldo<sup>64</sup> cujos quadros mostravam figuras humanas a partir da junção e disposição de frutas, flores, verduras e animais, seres humanos objetos variados como livros:



<sup>64</sup> Pintor italiano nascido em 1527 e morto em 1593.

Na imagem acima, — “Vertumnus (Emperor Rudolph II)<sup>65</sup>” (Arcimboldo, 1591) — a partir da seleção e da disposição engenhosa dos pequenos elementos, Arcimboldo apresenta o retrato do imperador Rodolfo II, reproduzido como Vertumno, deus romano dos jardins e pomares. Em 2666, Bolaño traduz esta técnica e expõe pequenas cenas, que podem ou não serem continuadas e acrescidas de outras, no intento de formar uma espécie de estrutura em mosaico.

Quanto à seriação, entenda-se o uso sistemático de listas e enumerações, catálogos e inventários como estratégia narrativa e modo composicional privilegiado. Segundo Gustavo Ribeiro (2016, p. 47), embora esse recurso da seriação seja presente em boa parte da arte moderna pelo mundo, ele aparentemente se ajusta com as dinâmicas sociais e culturais da América Latina. “Refiro-me ao efeito de acumulação e circularidade, de repetição cega, para dizer em uma só palavra, que o recurso à seriação vai produzir quando associado a uns dos temas fundamentais da cultura em questão: a violência e seus efeitos, o trauma e suas consequências imprevisíveis”. A violência é quase onipresente na América Latina, tanto em seu contexto histórico, quanto nas dinâmicas de sua vida social, desde os primórdios até o presente pós-industrial.

Ferida aberta, problema premente ainda por resolver, a violência secular que assola e constitui a América Latina, ora emanando do Estado e de seus agentes (como nos recentes e repetidos períodos autoritários), ora derivando dos mecanismos de empobrecimento e exclusão social, vem sendo pensada e representada no campo da literatura de diversas formas, das quais o testemunho experiencial e a refração alegórica [...] são algumas das mais instigantes, mesmo que, no cenário contemporâneo, pareçam dar sinais inequívocos de limitação e esgotamento (*ibidem*, 2016, p. 47)

No romance de Bolaño a seriação se apresenta de maneira mais nítida na “A parte dos Críticos”. Nesta parte, o autor escalona de maneira fria, numa linguagem protocolar, semelhante à utilizada nas páginas policiais, uma série de dezenas de cena de mulheres que foram brutalmente assassinadas nos desertos de Santa Teresa. O procedimento visa ressaltar a crueza da pura informação e o despojamento dos substantivos próprios, como que descrevendo, à distância, as vítimas. Gustavo Ribeiro, quanto a isso, diz:

Se põe em destaque a objetificação e a insignificância social dos sujeitos que se apresentam, tal uso da linguagem vai também recuperar, num sentido que se aproxima do mítico e do sagrado, as potências ocultas do nome, mostrando como sua invocação e registro podem sobrepujar a violência e a destruição, sobrevivendo aos corpos e às incertezas da história (RIBEIRO, 2016, p. 53)

Tais estratégias estéticas demonstram, através da distância e da frieza, a crítica que

---

<sup>65</sup> ARCIMBOLDO, Giuseppe. **Vertumnus (Emperor Rudolph II)**. 1591. Óleo sobre tela, 56 x 68 cm.



Bolaño faz, podendo, deste modo, à vista de sua natureza histórica e metaficcional, reconhecê-lo como um típico narrador pós-moderno. Vale ressaltar que 2666 se diferencia das suas demais obras por sua suspeita resignação diante da conjuntura de um tempo obscuro e catastrófico, camuflado e legitimado por alguns pensadores pós-modernos que afirmam que a humanidade atingiu seu limite de desenvolvimento com a democracia liberal. No entanto, sua resignação e sua conformidade se mostram apenas como um tom de voz crítico, de alguém que, da melhor maneira pós-modernista, se insere em um problema e de lá dispara suas críticas e o subverte.

### 5.3 Um futuro pós-apocalíptico hoje

Desviando-se das análises teóricas e da estética até então apresentadas, esse tópico adentrará, acima de tudo, ao debate ético à cerca das consequências oriundas dessa configuração do tempo: o mundo e a condição pós-moderna e o “Fim da História”.

O “Fim da História” que, neste tópico será analisado, difere um pouco do fim da história acarretado pelas exigências paradigmáticas apresentadas no segundo capítulo desse estudo. Muito embora entre as duas definições não haja uma diferença de natureza, mas de grau, afinal toda a bibliografia pós-moderna, na sua intensa interdisciplinaridade, mostra-se como um processo mais ou menos relacionado. Pode-se dizer que neste ponto, o “Fim” não advém apenas de uma crise das antigas referências, uma exigência diante do enorme abismo que se abriu e que, cujo estrondo, fez pairar a incerteza; pelo contrário, o “Fim” que será trabalhado aqui, tem origem em uma afirmação suspeita de que a humanidade atingiu seu apogeu, e que, adiante, não há mais horizontes possíveis, passíveis de melhora. A bem dizer, um mundo cuja história tenha acabado e que do topo do seu desenvolvimento não há mais para onde subir.

Esta é a sensação que se tem ao se deparar com o título do último livro de Bolaño. À primeira vista o estranhamento, bem ao estilo do que Freud apresenta<sup>66</sup>, um estranhamento familiar, que o número “666” suscita, pode já remeter um leitor a uma associação com o apocalipse bíblico.<sup>67</sup> Mas o número que dá nome à obra tem ainda um “2” que antecede a cifra da besta. Em nenhum momento das cinco partes do romance, no entanto, o autor esclarece o título. A única outra menção encontrada situa-se em outro dos seus livros, *Amuleto*, de 1999:

Eu os segui: vi caminharem a passos rápidos pela Bucareli até a Reforma, vi atravessarem a Reforma sem esperar o sinal verde, ambos de cabelos

<sup>66</sup> Refere-se ao texto de 1919, *O estranho*, de Sigmund Freud.

<sup>67</sup> O número “666” é citado no Apocalipse de João: “Aqui há sabedoria. Aquele que tem entendimento, calcule o número da besta; porque é o número de um homem, e o seu número é seiscentos e sessenta e seis (Apocalipse, 13:18)

compridos e revoltos, porque nessa hora sopra pela Reforma o vento noturno que é a parte que cabe à noite, a avenida Reforma se transforma num tubo transparente, num pulmão de forma cuneiforme por onde passam as exalações imaginárias da cidade, e depois começamos a caminhar pela avenida Guerrero, eles um pouco mais devagar que antes, eu um pouco mais deprimida que antes, a Guerrero, a essa hora, se parece mais que tudo com um cemitério, mas não com um cemitério de 1974, nem com um cemitério de 1968, nem com um cemitério de 1975, mas com um cemitério do ano de 2666, um cemitério escondido debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida, as aquosidades desapaixonadas de um olho que, por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo. (BOLAÑO, 2008, p. 65)

Neste trecho, a narradora Auxílio Lacouture descreve algumas ruas da Cidade do México, no ano de 1975, e compara uma delas a um cemitério do ano de 2666. Trata-se, portanto, de uma data. Que, posta silenciosa e misteriosamente antes de uma história (ou várias), funciona como um presságio. Mais adiante, mas antes, ainda, de começar, o presságio, que já poderia ser tomado como não convidativo, se confirma um *mal* presságio, quando a epígrafe, extraída de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire anuncia “Um oásis de horror em meio a um deserto de tédio”. Um conjunto de informações prévias que já informam ao leitor (um leitor presumidamente destemido) o ponto de partida e o de chegada da narrativa.

O trabalho que Bolaño faz com o tempo já se apresenta antes mesmo da história começar. A trama que, como foi visto, percorre o século XX, aponta-o como um futuro. Um porvir paradoxal, que aconteceu, acontece e acontecerá: uma espécie de tempo sem tempo. Ou pode-se entender como um futuro inescapável que, de certa forma, já se cumpriu. Não é por acaso que se percebe, na vasta bibliografia sobre o romance, que seu cenário, seu tempo, suas condições são relacionadas com termos como “deserto”, “cemitério” e “morte”.

Soma-se, ainda, a todos esses elementos, as características viscerais de sua prosa que, como sugere Graciela Ravetti (2016, p. 68), à maneira dos escritores mais radicais,

coloca a aporia do realismo, que é o impasse fundamental da literatura. O narrador encara os seus leitores, como inquirindo: Que mundo vocês estão preparados para apreciar? Suportam, aguentam o *status quo* violento, injusto e construído sobre a hipocrisia onde você e eu somos partícipes e responsáveis?

2666, diferentemente dos demais livros de Bolaño, apresenta um tom resignado diante das características do mundo atual. Mas toda a aparente passividade diante dos acontecimentos se mostra dotada de ironia, uma crítica mordaz ao sistema, feita de dentro desse mesmo sistema, como só poderia ser, afinal, se a História acabou, se o embate entre os dois grandes sistemas econômicos e sociais que aqueceram o século XX chegou ao fim e vigorou o ponto máximo do

desenvolvimento humano, a democracia liberal, como propôs Francis Fukuyama<sup>68</sup>, um sistema atmosférico, que preenche todos os cantos, um “pansistema”, essa crítica só poderia vir de dentro, uma vez que já não existe “fora”.

Diante da configuração dessa aparente ordem, desse ponto final, cabe a pergunta feita nos primeiros parágrafos do filme *Raiva* de Pier Paolo Pasolini e Giovannino Guareschi, de 1963<sup>69</sup>. “O que aconteceu com o mundo, depois da guerra e do fim da guerra? A normalidade”. E é diante do silêncio pacífico que nasce dessa resposta que ele continua:

Pois é, a normalidade. No estado de normalidade não se olha ao redor: tudo ao redor se apresenta como *normal*, estando ausentes a excitação e a emoção dos anos de urgência. O homem tende a se adormecer na sua normalidade, esquecendo-se de refletir, perdendo o hábito de se julgar/observar, não sabe mais se perguntar quem ele é.

Eis então que é criado, artificialmente, o estado de emergência e são os poetas quem pensam em criá-lo. Os poetas, esses eternos indignados, esses campeões da raiva intelectual, da fúria filosófica. (AMOROSO *apud* PASOLINI, 2016, p. 83)

Tal normalidade ganha ares terrificantes se tomada por uma condição invariável, determinada e determinante. Se o mundo está na normalidade, que respostas restam aos excluídos de uma sociedade pautada no individualismo e no consumo? Ou, seguindo as ideias de Graciela Ravetti,

Que resposta dilatória é factível dar, sem faltar com a ética, para uma sociedade que permite que centenas de mulheres jovens, trabalhadoras em sua maioria, sejam assassinadas de forma brutal e anônima? Ou que compressas colocar sobre uma situação tão clara como a que se mostra articulada com base nas brutalidades impunes de uns sobre a fragilidade de muitos, com as consequências da fome, da precariedade de todos os serviços, enfim, da pobreza e da evidente quebra no pacto pelos direitos humanos? (RAVETTI, 2016, p. 67)

É diante de tal normalidade impiedosa que Bolaño se posiciona, partindo de um real fragmentado, com narrativas que apontam para lados aparentemente distintos, cria personagens com características da cultura pós-moderna, a exemplo dos críticos da primeira parte do

<sup>68</sup> Fukuyama propôs que a democracia liberal seria o último estágio do avanço econômico mundial. Dos diferentes tipos de regimes surgidos no curso da história da humanidade, desde monarquias e aristocracias até as teocracias religiosas e as ditaduras fascistas e comunistas deste século, a única forma de governo que sobreviveu intacta até o fim do século XX foi a democracia liberal. (FUKUYAMA, 1992, p. 80).

<sup>69</sup> O documentário de Pasolini não tratava especificamente do fato relacionado no texto acima. Foi produzido com numerosas imagens de guerra, revoluções e contrarrevoluções na Europa do século XX, mas há também imagens referentes às guerras e revoluções da África, Ásia e Américas. (AMOROSO, 2016, 84)

romance, que apesar de bem-sucedidos intelectual e materialmente, com reconhecimento acadêmico internacional, não preenchem as necessidades elementares do ser humano, envoltos a um trabalho incessante e sempre insatisfeito, em relacionamentos livres e líquidos, a uma boemia hedonista nas entrelinhas de uma vida acadêmica exemplar, sendo vários e ao mesmo tempo não sendo nada. Tudo isso na linguagem sardônica e crítica do autor, que só aumenta o estranhamento, quando, ao percorrer a leitura nos deparamos com uma realidade completamente oposta àquela apresentada na “Parte dos críticos”, em que são narrados o cotidiano da pobreza “do outro lado da fronteira”, onde pessoas subsistem no deserto repleto de fábricas e maquiladoras, e mulheres são assassinadas sem que, aparentemente, nada possa ser feito.

É uma sensação de apartheid, da inerente exclusão a esse discurso e a essa condição pós-moderna, um muro que separa os “incluídos” e os “excluídos” da História. Um muro que não pode ser derrubado (este é o tom da narrativa — condições insuperáveis, a violência e o mal inescapável). Fica mais evidente, na “Parte de Fate”, em que este ouve um diálogo entre dois personagens, que aumenta sua obsessão pelos assassinatos que vêm ocorrendo. Um desses personagens, o professor Kessler, ao final do diálogo, dá sua opinião a respeito do México (e por que não sobre o terceiro mundo?):

— Bom — disse o homem de cabelos brancos. — Vou compartilhar com você três certezas. A: essa sociedade está fora da sociedade, todos, absolutamente todos são como os antigos cristãos no circo. B: os crimes têm assinaturas diferentes. C: essa cidade parece pujante, parece progredir de alguma maneira, mas o melhor que poderiam fazer é sair uma noite ao deserto e cruzar a fronteira, todos sem exceção, todos, todos. (BOLAÑO, 2010, p. 263)

Dizer que o melhor a ser feito é “cruzar a fronteira” e que “essa sociedade está fora da sociedade” é afirmar a existência dessa linha que separa o “primeiro” e o “terceiro” mundo, a distinção de acadêmicos que cruzam oceanos atrás de seus objetos de estudo enquanto, “do outro lado”, pessoas sucumbem à violência dos renegados, à violência do subdesenvolvimento, dessa condição que se perpetua, de exclusão cíclica.

Diante deste rastro de exclusão e violência, estas que parecem retroalimentadas pelas conjunturas do sistema, chega-se ao tema central da obra de Bolaño: o mal. Aqui, pode-se arriscar uma releitura do trinômio proposto por Freud e retomado por Bauman (1998, p. 7-8), entretanto, agora, a partir das conjunturas descritas por Bolaño: no trinômio nota-se a “beleza”, como uma condição, “coisa inútil que esperamos ser valorizada pela civilização”; a “pureza” aspecto relativo a uma seleção que distingue a “sujeira” incompatível com a civilização; e a

“ordem”, elemento comportamental, “uma espécie de compulsão à repetição que, quando um regulamento foi definitivamente estabelecido, decide quando, onde e como uma coisa deve ser feita, de modo que em toda circunstância semelhante não haja hesitação ou indecisão”. Então, a partir da digestão feita pelas condições do período pós-moderno, e que, como constitui a hipótese desta pesquisa, Bolaño teria traduzido em sua obra, um novo trinômio nasceria da precipitação, dos excluídos: como condição tem-se o “mal”, tema central de *2666*; a “exclusão” figura como o aspecto de seleção, retroalimentado e perpetuado pelo modelo neoliberal; e a “violência” elemento comportamental que se repete compulsivamente.

Este seria, na opinião desta pesquisa, o eixo que sustenta toda obra, que arrasta consigo um cortejo de atributos como “invariável”, “inesgotável”, “inescapável”. E para contar sua história, a “história de um futuro”, Bolaño se apegua às características da literatura pós-modernista, partindo, no entanto, não somente da história, mas dos destroços dessa história, como se tentasse fazer uma genealogia do futuro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pós-modernidade e suas possibilidades de abordagem, sua errância pelos vários seguimentos do saber, sua interdisciplinaridade, suas imprecisões, suas configurações estéticas e suas consequências paradigmáticas se apresentam como um campo vasto para a produção científica e artística. Naturalmente, descarta-se qualquer viabilidade de esgotamento destas propostas. É necessário que se recorte, que se limite, ou que se abstenha de respostas concretas e se preocupe com as perguntas que surgem no decorrer das leituras.

Diante de um cenário tão amplo, optou-se por propor uma espécie de diálogo entre a literatura de Roberto Bolaño e a conjuntura do seu tempo. Inicialmente o trabalho se focaria apenas em uma análise teórica das estratégias estéticas e estilísticas usadas pelo autor na composição de um suposto cenário pós-moderno ou pós-industrial. Todavia, no decorrer das pesquisas percebeu-se que as imbricações entre a pós-modernidade e o pós-modernismo e sua relação paradoxal não puderam ser ignoradas. A exposição dos aspectos teóricos que configuram a pós-modernidade, dispostas no capítulo 2, quase sempre trabalhados de maneira fatalista e resignada pelos autores analisados, fazia surgir a sensação claustrofóbica da inevitabilidade das suas condições. No entanto, o pós-modernismo, ao contrário das hipóteses iniciais de que, como movimento surgido dentro deste período e das suas dinâmicas, acabaria por tornar-se um mero produto da sua cultura de consumo, surpreendeu por se revelar como resistência. A arte pós-modernista se insere nas entranhas do tempo e a partir de lá, com uma postura crítica, procura decodificar as obscuridades ou, ao menos, propor novos impulsos criativos. A literatura pós-modernista, especificamente, que no início da pesquisa parecia indefina, sem nada que realmente a caracterizasse, também ganhou nitidez por se definir justamente pela exacerbação das propostas pregressas. A metaficção historiográfica, proposta por Linda Hutcheon, e seu caráter autorreflexivo que trabalha exatamente na contradição, ou seja, no seu oposto anistórico, constituiu novas referências, possibilitando uma reaproximação entre as duas práticas, histórica e literária.

Além disso a trajetória do autor e o peso que o contexto político e social em que viveu teve em sua obra tampouco puderam ser desconsideradas. A figura de Roberto Bolaño, mesmo em meio às novas descobertas que modificavam os rumos do estudo, mostrava-se cada vez mais congruente. O pós-modernismo, assim como Bolaño, trabalha na contradição. Percebeu-se que sua ética revolucionária e sua estética visceralista não perderam o impulso diante do sentimento de orfandade que acometeu sua geração; as utopias perdidas, o malogro das vanguardas modernistas, todas vividas no plano extraliterário, foram desconstruídas na sua literatura.

Bolaño viveu e escreveu na contradição de ser intensamente moderno e pós-moderno. E seu último romance é o produto desse choque.

Deste modo, resumir o trabalho à procura de uma literatura pós-moderna de Bolaño seria contraproducente, logo, frente às muitas perspectivas possíveis de leitura, optou-se por reunir em uma “atmosfera pós-moderna” todos os segmentos que se relacionavam com os planos literários e extraliterários de Roberto Bolaño.

Diante das perguntas respondidas, nasciam outras, como uma Hidra monstruosa que, a cada cabeça cortada, outras duas surgiam de forma que muitas destas ainda podem ser direcionadas para pesquisas póstumas, por exemplo, o caráter discursivo que reuniu o fazer histórico e o literário e seus dispositivos de poder (vislumbrando, desde já, a possibilidade de diálogo com as ideias de Foucault), a ruptura com os antigos estatutos do saber e das ciências e sua influência no meio literário, entre outros.

E sob os rugidos da Hidra sobreveio o timbre ensaístico, com ele o reconfortante caminho da autonomia que, como diz Georg Lukács (*ADORNO apud LUCÁKS*, 2003, p. 15), a literatura já havia trilhado, “desenvolvendo-se a partir de uma primitiva e indiferenciada unidade com a ciência, a moral e arte”. A essa autonomia soma-se o sentimento de urgência de se refazer as perguntas éticas propostas, sobretudo no capítulo 5, reforçando a denúncia de uma espantosa “normalidade” que entorpece diante de um cenário derradeiro e sem futuro.

A pós-modernidade tem de ser pensada e repensada para além de seus avanços tecnológicos e dos benefícios de um liberalismo democrático, ainda que não se resgate as propostas humanistas pregressas. Um mundo em que constantemente se questiona o real e Verdade, resume tudo aos pontos de vistas, aos interesses individuais, à eficácia e ao consumo. Os que não partilham dessas bonanças, no entanto, são reais e estão congelados fora de uma História que teve seu fim decretado pelos incluídos.

O professor Marcio Tavares d’Amaral afirma, em sua fala para o TEDx-UFRJ, chamada “Uma África de sofrimento”<sup>70</sup>, que nisto consiste “o princípio do mal da nossa época: o outro pode perecer”. E a sensação de similaridade entre a sua fala e as letras de Bolaño causam espanto. “É o espanto que move o pensamento. Graças a Deus somos capazes de nos espantar”, diz o professor um pouco adiante. Outra vez o recurso ao ensaio se revela como saída. As palavras de Adorno endossam o sentimento: “[O ensaio] em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a

---

<sup>70</sup> Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fXnUpExek3Q>

disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2003, p. 16).

2666 é um manifesto ético-estético que se inquieta diante das mazelas do sistema: vidas vazias em busca de um escritor fantasma; um professor universitário que ouve vozes e pendura livros no varal enquanto teme pela filha que cresce numa cidade em que mulheres são mortas por assassinos invisíveis; seus cadáveres empilhados em série, sem início nem fim, apenas um meio infundável e árido; um soldado que se esconde atrás de um pseudônimo e torna-se um sentido para as vidas dos críticos — um loop, uma espécie de eterno retorno infernal. E é através do espanto, do *nonsense*, dos jogos borgianos, do humor sardônico, de uma linguagem palatável aos dois lados da fronteira, nos dois hemisférios, nos incluídos e excluídos, que Bolaño conta essa história.

Esta pesquisa se mostra pertinente, sobretudo, quando se analisa os dados sobre pobreza e subdesenvolvimento. São 800 milhões de pessoas que passam fome e 2,4 bilhões não têm acesso a saneamento básico, segundo dados das Nações Unidas.<sup>71</sup> O Brasil ainda figura como um dos países com a concentração de renda mais desigual do mundo, efeito que se repete pela América Latina e todo o Terceiro Mundo e pelos países, ditos, emergentes. A guinada ao liberalismo se apresenta como uma resposta aparentemente óbvia diante do malogro das experiências socialistas. É uma “normalidade”, outra vez, espantosa, para além do abismo social que intervém como um meridiano invisível que inevitavelmente exclui contingentes substanciais de pessoas, que se flagre, em pleno século XXI, situações como o “Muro da Vergonha”<sup>72</sup>, que separa os indígenas pobres dos brancos ricos em Lima, no Peru. Ou que o presidente dos Estados Unidos da América ainda fale em construir muros. Longe de propor um retorno aos antigos sistemas, este trabalho cumpre apenas a função de alerta, um chamado à reflexão diante de uma suposta normalidade onde “o outro pode perecer”. E se a História realmente acabou, que respostas éticas são passíveis a estas pessoas?

---

<sup>71</sup> Dados disponíveis em: <https://nacoesunidas.org/onu-divulga-1o-relatorio-de-acompanhamento-dos-objetivos-do-desenvolvimento-sustentavel/>

<sup>72</sup> Sobre o “Muro da Vergonha” a Folha de São Paulo fez uma reportagem que expõe as condições de vida dos dois lados do muro. Disponível em: <http://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/peru/segregacao/>



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. *In: Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003, p. 15-46.

AMARAL, Marcio d’. **Sobre Tempos e História: o paradoxo pós-moderno**. *In: LEÃO, Emmanuel Carneiro. Pensamento do Brasil*, v.1. Rio de Janeiro: Hexis, 2010, p. 351-369.

AMOROSO, Maria Betânia. “Por que não assim, se assim foi pra mim”: Pasolini e Bolaño. *In: Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte, Relicário Edições: 2016.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D’Água, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Amuleto**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOLAÑO, Roberto e PORTA, A.G. **Consejos de un discípulo de Morrison a um fanático de Joyce**. Barcelona: Acantliado, 2008.

BOLAÑO, Roberto. **El gaucha insufrible**. Barcelona: Anagrama, 2004.

\_\_\_\_\_. **Estrela distante**. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.

\_\_\_\_\_. **La literatura nazi em América**. Barcelona: Anagrama, 2010.

\_\_\_\_\_. **La pista de hielo**. Barcelona: Anagrama, 2003.

\_\_\_\_\_. **Llamadas telefónicas**. Barcelona: Anagrama, 2003.

\_\_\_\_\_. **Los detectives salvajes**. Barcelona: Anagrama, 1998.

\_\_\_\_\_. **Noturno do Chile**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Público, Privado, Despotismo**. *In: Ética*, org. Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COSTA, J. **Estética do fracasso: o projeto literário de Bolaño**. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FUKUYAMA, Francis. **O fim da História e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **O crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Companhia de bolso, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras: 2016.

PUCCA, R. B. O pós-modernismo e a revisão da história. **Terra roxa e outras terras**: Revista de estudos literários, Londrina, v. 10. 2007. Disponível em: [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol10/10\\_7.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol10/10_7.pdf). Acesso em: 29 nov. 2017

RAVETTI, Graciela. Roberto Bolaño: o segredo do mundo é óbvio. *In*: **Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño**. Belo Horizonte, Relicário Edições: 2016.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Todos os nomes, o nome: arquivo e violência na cultura latino-americana contemporânea. *In*: **Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño**. Belo Horizonte, Relicário Edições, 2016.

XERXENESKY, A. **A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.